РАДЯНСЬКА МУЗИКА

6

1940

МИСТЕЦТВО

РАДЯНСЬКА МУЗИКА

ОРГАН ПРАВЛІННЯ
СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
УКРАЇНИ

№ 6
ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО „МИСТЕЦТВО"
1940

Щорічні огляди досягнень соціалістичної музичної культури, декади радянської музики, набагато допомагають підводити підсумки творчій роботі радянських композиторів і виконавців.

Ці підсумки дозволяють водночас ще більш чітко, більш конкретно поставити ті завдання, які повинні бути розв'язані в найближчому майбутньому. Як підкреслив в своїй промові М. І. Калінін, країна вимагає „якнайбільше продукції і якнайкращої якості" від робітників „не тільки фізичної, але й інтелектуальної праці".

І треба прямо і відверто сказати, що є галузі в музичній творчості, на які нам треба звернути велику увагу. Зокрема це стосується оперного і балетного жанру, в якому дуже мало ще втілюється радянська тематика. Звичайно, історичні теми, зокрема теми, присвячені важкій і тривалій боротьбі за визволення людства, не можуть не хвилювати радянських композиторів.

Але це зовсім не знімає питання про оперу і балет на нашу сучасну, радянську тематику.

Наша дійсність насичена героїкою. Саме в наші часи дістали можливість вільно виявитись і розвиватись високі людські почуття і прагнення. Саме в наші часи будується новий світогляд нової, назавжди вільної і щасливої людини.

Здійснюються мрії, що колись здавались утопічними, і ідеали, що здавались недосяжними.

Величні події, високі почуття нашої епохи чекають втілення в художньо-узагальнених образах мистецьких творів. І, якщо в галузі вокальних-сольних і хорових, навіть досить великих творів, ми маємо певне зрушення в цьому напрямку, то кількість монументальних творів—опер, балетів і інструментальних форм на радянську тематику нас задовольнити не може.

Про це, зокрема, свідчить добір творів для концертів четвертої декади радянської музики.

Поруч з цим повстає питання покращання якості музичних творів, про засоби втілення художніх образів, про музичну мову. Ще й досі трапляються випадки, коли в окремих творах почувається певний схематизм, формальна абстрактність мови.

З другого ж боку, прагнення до простоти, до народності в музиці підмінюється іноді некритичними запозиченнями з класичної спадщини, безпринципним еклектизмом, що приводить до зайвого спрощення, до збіднення засобів виразності.

Всі ці негативні явища свідчать про необхідність пожвавлення повсякденної роботи в наших творчих організаціях, про необхідність поглиблення роботи над вивченням основ марксизму-ленінізму і історії партії.

Марксо-ленінський світогляд є надійною запорукою всеосяжного розуміння дійсності в її прогресивній тенденції, є надійною основою для творчих шукань і для успішного розв'язання тих проблем в мистецтві, які нерозривно пов'язані з величним і героїчним життям Країни Рад.

Ігор Белза

Друга симфонія Б. М. Лятошинського[1]

Протягом кількох років я працюю над вивченням творчості Б. М. Лятошинського. В процесі цієї роботи я опублікував кілька статтей[2], що є ніби фрагментами і ескізами до монографії про творчий шлях цього визначного майстра радянської музикальної культури. Продовженням цієї серії є дана стаття, присвячена другій симфонії композитора, яку я вважаю надзвичайно важливим етапом на його творчому шляху.

Друга симфонія Б. М. Лятошинського помічена ор. 26, написана в 1935—36 рр. В 1940 році композитор вніс деякі редакційні зміни в свій твір, переробивши, зокрема, фінал.

---

[1] Стаття подана кафедрою історії музики проф. А. В. Ольховського (Київська Державна ордена Леніна консерваторія ім. П. І. Чайковського).

[2] Журн. „Советская музыка", 1935, № 1; „Музыка", 1937, № 32; „Радянська музика", 1934, № 10; 1937, № 5; 1938, № 2; 1939, №№ 2, 3.

Партитура симфонії написана для потрійного складу оркестру: дві великі флейти, пікколо (змінюється на третю флейту в другій частині), два гобої, англійський ріжок, басетгорн (в другій частині), два кларнети, бас-кларнет (змінюється на третій кларнет у другій частині), три фаготи (третій змінюється на контрафагот), чотири валторни, три труби, три тромбони і туба, ударні (літаври, тарілки, великий барабан, малий барабан, трикутник, там-там, а в фіналі—дзвони), арфа і струнний квінтет.

Симфонія складається з трьох частин. Загальна тривалість виконання симфонії—30 (14 + 9 + 7) хвилин.

Перша частина написана у формі сонатного аллегро, перед яким іде досить велика інтродукція.

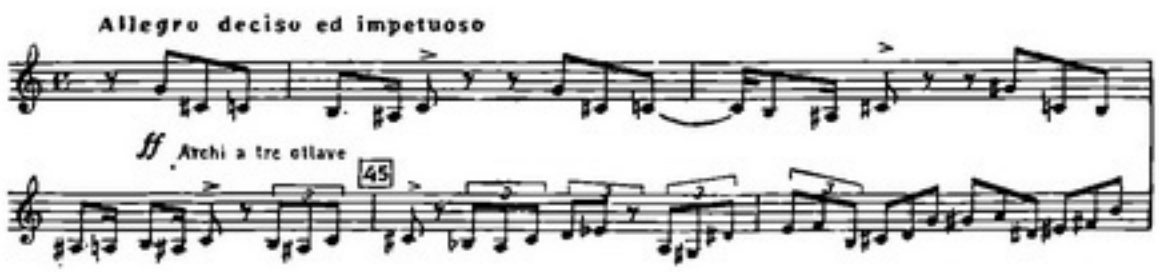
Починається інтродукція суворою, епічно-широкою темою, викладеною в низькому регістрі віолончелями і контрабасами (приклад № 1).

Приклад № 1

Ця тема відразу ж вводить у світ образів і емоціонального змісту симфонії і містить у собі в конденсованому вигляді інтонації, які відіграють велику роль у тематичному розвитку симфонії. Похмурий колорит перших тактів зазнає певного згущення в дальшому викладі (тематична репліка трьох закритих валторн і наступна перекличка віолончелей і контрабасів з трьома фаготами і, далі, з трьома засурдиненими тромбонами на фоні глухого тремоло літавр). На чотирнадцятому такті настає деяке пожвавлення як у темпі (Pochissimo più mosso), так і в ритміці, з допомогою фігурацій, доручених дерев'яній і струнній групам. На фоні цих фігурацій у мідній групі звучать відголоски початкової теми, яка, нарешті, знову з'являється в повному вигляді в могутньому унісоні дерев'яної, мідної і струнної груп, із збереженням теситури і поверненням до Tempo I. Це проведення теми супроводжується великим динамічним наростанням і розгорнутим фігураційним оточенням у дерев'яній і струнній групах, яке поступово приводить до tutti, що завершує інтродукцію.

Загальний настрій інтродукції—похмурий і грізний, сповнений внутрішньої сили і напруженого чекання, яке дістає розв'язання у головній партії, що з'являється на сорок першому такті в навальному викладі триоктавного унісону струнних і відзначається надзвичайною ритмічною напруженістю (приклад № 2).

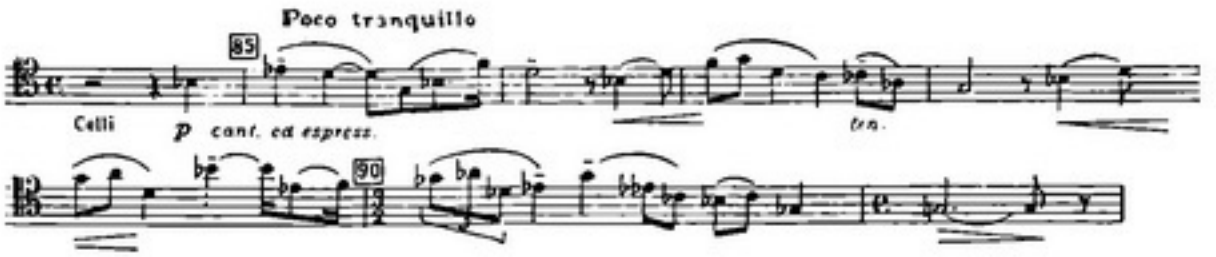
Приклад № 2



Ця напруженість підсилюється акцентами валторн і фаготів. Не зважаючи на складний мелодичний малюнок головної партії, вона створює враження нестримного вольового руху, який приводить до великого піднесення із зльотами у дерев'яної і струнної груп і дальшим послабленням звучності з переходом до зв'язуючої партії, побудованої здебільшого на фігураціях з використанням тематичного матеріалу головної партії (зокрема, pizzicato у віолончелей і контрабасів).

Дев'ятитактний органний пункт на A (Meno mosso) приводить до побічної партії, яка з'являється на 85 такті і має характер елегічно-споглядальної, виразної кантилени (приклад № 3). Виклад побічної партії доручено віолончелям на фоні

Приклад № 3



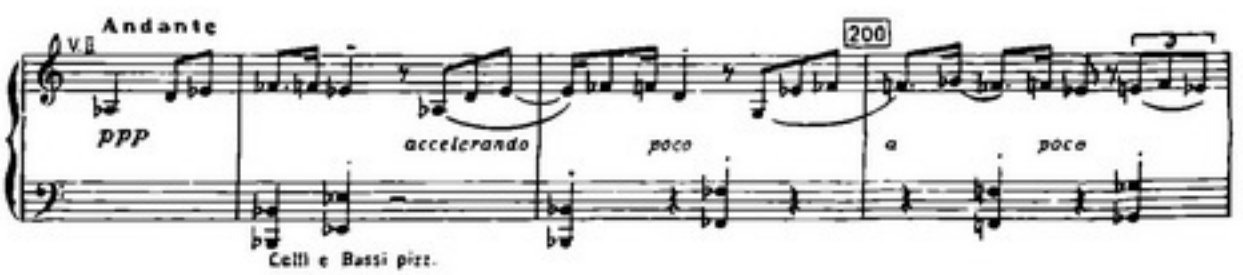
повзучих фігурацій у кларнетів, фаготів і поділених других скрипок і альтів з сурдинами і гармонічного супроводу арфи. Цей фон обумовлює стриману зосередженість і своєрідну поетичність тембрального колориту, який добре відтіняє співучість теми. Після викладу її першої семитактної побудови в мідній групі урочисто з'являється тема інтродукції, що є ніби стрижнем симфонії (спочатку у трьох труб, далі—у трьох валторн). Далі кантилена побічної партії з'являється знову у віолончелей (цього разу з октавним подвоєнням її у контрабасів), звідки вона переходить до скрипок.

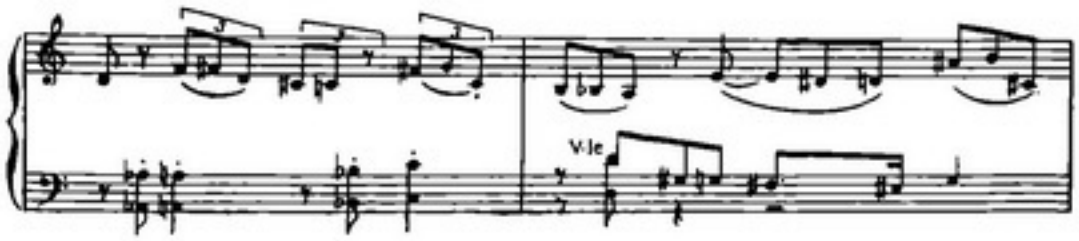
Замість заключної партії в кількох тактах, що завершують експозицію першої частини симфонії, в усіх групах звучать уривки з теми інтродукції і головної партії.

Розробка починається на 110 такті (Allegro deciso ed impetuoso) також з головної партії у віолончелей і контрабасів на фоні тривожних акцентів закритих валторн. Далі в розробці бере участь тематичний матеріал побічної партії (у англійського ріжка) і інтродукції. Сполучення цих трьох тем здійснюється почасти шляхом переклички, почасти шляхом контрапунктичного з'єднання, при чому всі теми зазнають широкого розвитку з трансформацією метроритмічної структури, зміною інтервалів і тембрального забарвлення.

Перший розділ розробки має порівнюючи невелику кульмінацію і переходить, після спаду звучності, до другого розділу, який починається дванадцятитактним органним пунктом на B (Un poco meno mosso). В цьому розділі широко розвивається тематична репліка валторн, яку ми відмітили при розгляді інтродукції. З цієї репліки утворюється основна фігура музикальної тканини другого розділу розробки, що містить у собі дальший розвиток побічної партії і теми інтродукції. Цей розвиток приводить до колосального наростання звучності і кульмінації на fff оркестрового tutti з витриманим звуком H, до якого приходить лінія мелодичного розвитку в кількох октавах і який залишається потім в нижчому регістрі у вигляді тривалого органного пункта з поступовим ослабленням сили звучності і, далі, сповільненням темпу (Meno mosso), що приводить до третього розділу розробки (Andante) з використанням дуже цікавих поліфонічних засобів (приклад № 4).

Приклад № 4





На фоні ритмічних акцентів pizzicato віолончелей і контрабасів другі скрипки ведуть мелодичну лінію, яка виникла як зворотна імітація головної партії (тобто із зміною напряму всіх інтервалів, але з збереженням їх якості). Цією мелодичною лінією починається третій епізод розробки, який слід розглядати як фугато, при чому відповідь (у тритонному співвідношенні) з'являється у альтів в основному вигляді (без застосування зворотної імітації), а групі флейт доручені ритмічні акценти. Далі у перших скрипок з'являється тема, що проходила на початку фугато (тобто зворотна імітація головної партії), а у альтів—збережене перше протискладення (яке було раніше у других скрипок під час проведення теми альтами), але знову ж таки із застосуванням зворотної імітації. Ритмічні акценти доручені віолончелям pizzicato і валторнам. Далі віолончелі і контрабаси уже в темпі Allegro проводять в октаву відповідь, що проходила раніше у альтів, із збереженням значної частини матеріалу протискладень. В цьому темпі проходить і дальший розвиток головної партії, з поступовим наростанням звучності і широким використанням імітаційних засобів розробки. В наступному Maestoso уже беруть участь інтонаційні елементи побічної партії як у фігураціях струнних, так і в урочистих акордах мідної групи. Розробка завершується навальними пасажами струнних у низхідному напрямі.

З глибини нижчого регістру виникають характерні повзучі фігурації, які провіщають репризу побічної партії. Але замість цього перший кларнет виспівує кантилену, яка є репризою головної партії, викладеної в характері і на фоні фігураційного супроводу побічної. Цей засіб не можна вважати лише формальним нововведенням, бо він тут повністю виправданий драматургічним задумом цієї частини симфонії і її архітектонікою. І, справді, реприза головної партії є в такому вигляді органічним продовженням розробки, немов би дальшим розкриттям потенціальних можливостей тематичного матеріалу, яке до того ж закономірно підготовляє кульмінаційне завершення першої частини.

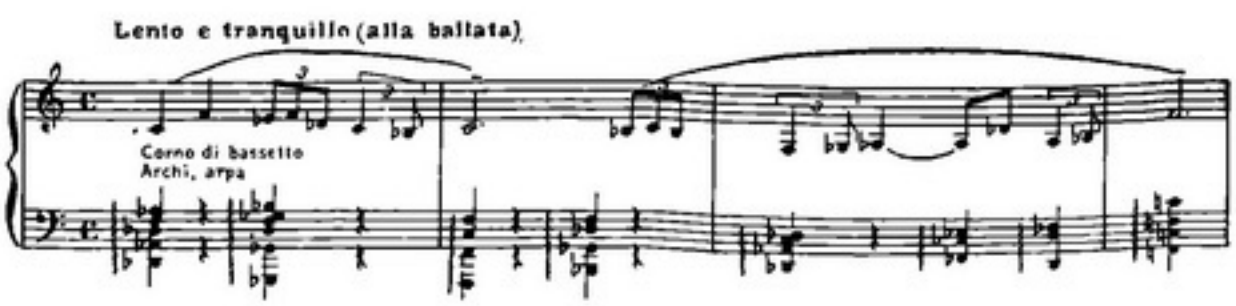
Цим завершенням (після виразного речитативу бас-кларнету і наступного епізоду—Agitato e poco feroce, який відіграє роль зв'язуючої партії) є реприза побічної партії (Grandioso e trionfante), виконана з справжньою контрапунктичною майстерністю. Тема побічної партії доручена чотирьом валторнам, англійському ріжкові і віолончелям. В той же час у нижчому регістрі всіх трьох груп велично звучить тема інтродукції, а в верхньому регістрі дерев'яна і струнна група проводять фігурації, побудовані на інтонаційному матеріалі головної партії.

Таке синтетичне поєднання тематичного матеріалу всієї першої частини робить надзвичайно переконливим її завершення. В музиці цієї частини звучать відгуки героїчної боротьби і, немов би закликаючи до її продовження, з'являються закличні акорди міді і тривожний відгук головної партії в pizzicato струнної групи, що завершує першу частину симфонії.

Друга частина симфонії написана в повільному темпі і характер її певною мірою визначається авторською ремаркою alla ballata.

Дійсно, вже перша тема цієї частини створює враження билинного заспіву, спокійного і зосереджено-виразного (приклад № 5).

Приклад № 5



Виклад цієї теми доручено басетгорнові—інструментові, який, на жаль, майже вийшов з ужитку в симфонічній літературі, не зважаючи на його прекрасний тембр, обраний композитором, очевидно, для підкреслення баладного характеру цієї теми (в партитурі, на випадок відсутності в оркестрі басетгорна, передбачена його заміна англійським ріжком). Фоном для її викладу є акорди арфи і струнної групи pizzicato, які утворюють романтичний колорит, що допомагає розкриттю поетичних образів другої частини симфонії.

На десятому такті, після викладу теми, в оркестрі, на фоні тремоло альтів і тарілок, глісандо арфи і витриманих гармонічних нот, з'являються ремінісценції тематичної репліки з інтродукції першої частини, спочатку у трьох флейт, далі— у трьох засурдинених труб і, нарешті, в струнній групі, де виникає згодом і початкова тема з широким кантиленним розвитком на фоні багатобарвного фігураційного супроводу в усіх групах.

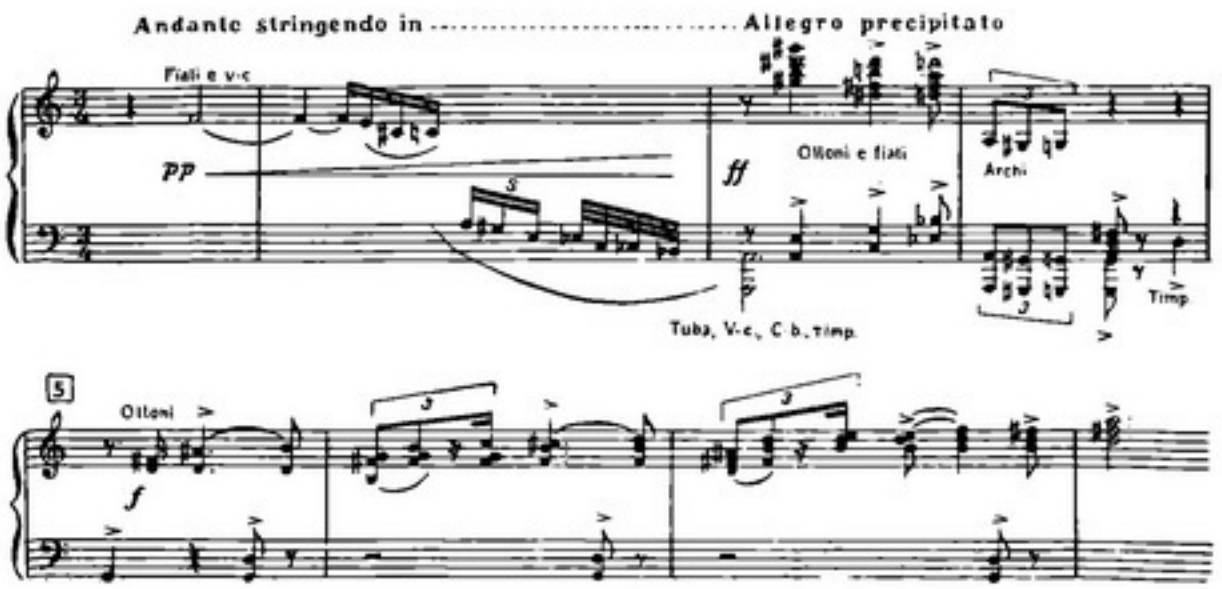
Середня частина (Con moto e poco a poco più agitato) побудована на фігураційному русі, який зароджується в низькому регістрі (спочатку у бас-кларнета, переходячи далі до фаготів і струнних) і добре контрастує з епічною зосередженістю першої теми.

У фігураціях проміжної частини з'являються уривки з головної партії першої частини симфонії, які мають характер тематичних ремінісценцій і пов'язують динамічне напруження в середині другої частини із змістом першої. Це напруження приводить до повторення епічного заспіву в нижньому регістрі з нашаруванням тембрів усіх груп і до дальшого розвитку цієї теми, який закінчується sfff всього оркестру.

Знову звучать ремінісценції знайомої нам репліки інтродукції,—на них поступово зменшується звучність оркестру. Нарешті, басетгорн знову виспівує початкову тему на романтичному фоні акордів арфи і струнної групи pizzicato. Кантилена цього заспіву переходить далі до фагота, який, в свою чергу, передає її кларнетові на фоні струнної групи, що поступово зникає. Кларнетним соло на ppp закінчується друга частина симфонії, побудована в тричастинній формі і тематично пов'язана з першою частиною, зокрема з її інтродукцією і головною партією з допомогою широко використаних ремінісценцій.

Третя частина симфонії (фінал) починається pp з ноти, на якій закінчилась друга частина (f^1). На цій ноті робиться наростання звучності, яке закінчується низхідним пасажем у дерев'яної і струнної груп (з поступовим переходом від Andante до Allegro precipitato) і енергійною фразою, якою закінчуються вступні чотири такти. На п'ятому такті починається головна партія фіналу, який написано, подібно до першої частини, у формі сонатного аллегро, з деякими особливостями, на яких ми спинимось нижче. Тема головної партії має яскраво виявлений фанфароподібний характер і доручена спочатку трубам і валторнам (приклад № 6), після чого вона переходить у нижчий регістр.

Приклад № 6



Зв'язуюча партія, так само, як вступ і головна, відзначається лаконічністю і стислістю викладу. Вона побудована на фанфароподібних вигуках труб і валторн на фоні блискучих пасажів дерев'яної групи у верхньому регістрі і ритмічних акцентів струнної групи pizzicato. Далі, на спокійній фігурації альтів і витриманих акордах фаготів, спираючись на октавні баси віолончелей і контрабасів, з'являється співуча і виразна побічна партія (Pochissimo meno mosso), яка доручена першим скрипкам (приклад № 7). Вона звучить здебільшого в м'якому тембрі струнної групи з під-

Приклад № 7

голосково-фігураційною розробкою в інших тембрах. Заключна партія побудована на матеріалі головної партії, відгуки якої звучать в засурдинених трубах і тромбонах на фоні спокійних гармонічних фігурацій divisi струнних. Розробка починається на 75 такті (це знову ж таки дозволяє відмітити надзвичайну стислість експозиції).

Спочатку в ній набувають розвитку тематичні елементи вступу, головної партії і зв'язуючої партії—і лише згодом у англійського ріжка з'являються інтонаційні обриси побічної партії, які ми відмічаємо далі в нижчому регістрі. Одночасно з переходом тематичного матеріалу до нижчого регістру (до фаготів, віолончелей і контрабасів), на фоні гармонічних фігурацій трьох кларнетів і поділених альтів, у перших і других скрипках (в унісон) з'являється епічно-широка тема баладного заспіву другої частини симфонії, набуваючи поступово мелодичного розвитку, що логічно завершується проведенням триоктавним унісоном струнних побічної партії фіналу, яка контрапунктично сполучається з дорученою чотирьом валторнам темою другої частини.

Цей поліфонічний розвиток двох мелодичних ліній, дуже близьких своєю внутрішньою виразністю, обумовлює надзвичайну кантиленну насиченість цього епізоду розробки і створює, так би мовити, емоціональну конденсацію, потрібну для дальшого динамічного напруження.

Наступний розділ (più allegro) уже містить елементи цього напруження, що створюється шляхом розвитку головної партії і вступу (в горизонтальному сполученні) в нижчому регістрі і фанфароподібних вигуків зв'язуючої партії у валторн. Далі, у верхньому регістрі знову з'являється побічна партія фіналу, а внизу—тема з другої частини. Це сполучення приводить до одного з найяскравіших епізодів симфонії (Pochissimo meno mosso e pomposo).

На остинатній низхідній фігурі в басу (g—c—fis), що доручена літаврам, арфі і контрабасам pizzicato, і ритмічному фоні, що утворюється великим і малим барабаном, в мідній групі проводиться головна партія, що сполучається з фанфарними вигуками у труб і акцентами дерев'яної групи, які замінюються потім гамоподібними навальними пасажами із заключними трелями.

Цей епізод є репризою головної партії і переводить безпосередньо до коди.

Репризи побічної партії немає, але в коді (Imperioso e festivamente) вона згодом з'являється в патетичному унісоні струнних і валторн у надзвичайно високому регістрі, тоді як у середньому регістрі звучать фанфари труб і дзвони (які підкреслюють урочистість колориту), а в басах проходить головна партія в збільшенні. Далі у верхньому регістрі з'являються обриси головної партії першої частини.

Нарешті, на фоні акордів усього оркестру прорізуються могутні унісони міді, які також побудовані на інтонаціях головної партії першої частини і завершують симфонію.

Така, в загальних рисах, архітектонічна схема побудови цього твору. В цю схему композитор вклав великий ідейно-емоціональний зміст.

Ми не будемо тут намагатись нав'язати певну програмну сюжетність другій симфонії Лятошинського, подібно до того, як це робиться з багатьма творами, починаючи від „Ероіки" Бетховена і кінчаючи „Прометеєм" Скрябіна,—нам здається, що такі спроби, на якій базі вони б не грунтувались, кінець-кінцем, збіднюють мистецьку концепцію творів, що розкривають художньо-узагальнені образи навіть тоді, коли творчий імпульс автора зложився в наслідок сприймання якогонебудь конкретного враження або почуття.

Отже, спинимось лише на емоціональному змісті симфонії. Як ми вже відзначали, перша конденсація внутрішнього напруження подається ще в інтродукції до першої частини, при чому самий початок симфонії уже створює враження похмурого зосередження і, разом з тим, суворої рішучості.

Цей похмурий колорит створює пружне середовище для зародження головної партії, що відзначається своєю навальністю і яскравою динамічністю і проходить через усі три частини симфонії. Тема головної партії першої частини є, так би мовити, носієм елементів героїчного піднесення і вольової активності. Саме ці елементи всебічно розкриваються в дальшому розвитку цієї теми, контрастом, і, разом з тим, доповненням до якої є кантиленна побічна партія. Цей взаємозв'язок двох тем переконливо розкривається в репризі, де головна партія проходить у вигляді кантилени, а побічна кульмінує в контрапункті з темою інтродукції.

Таким чином, перша частина симфонії присвячена образам волі і мужності, образам боротьби і героїчного напруження, яке композитор ще не розв'язує наприкінці цієї частини, залишаючи це розв'язання до кінця твору в цілому. Зіставлення інтродукції до цієї частини з її дальшим змістом примушує згадати славнозвісне речення „Post tenebras spero lucem", — бо, дійсно, нестримна динамічність головної партії утворює впевненість у перемозі активних, героїчних елементів тематизму симфонії.

Уже перша частина відзначається романтичним піднесенням. В другій частині романтичний колорит підкреслений ладовими особливостями і характером викладу першої теми, а також тембральними засобами, які ми вже відмічали. Ця частина в цілому викликає певні асоціації з розповіддю легендарного барда про якісь героїчні події, зміст яких до певної міри конкретизується ремінісценціями динамічної теми першої частини.

Але замовкає співуча кантилена епічної розповіді—і з новою силою виникають образи переможної боротьби, якими сповнена третя частина симфонії. В звучаннях її головної партії уже почувається наближення тріумфу перемоги, що провіщається сяючим тембром міді у верхньому регістрі. І широка кантилена побічної партії звучить, як переможний спів, що поєднується в розробці з епічним заспівом другої частини, немов би символізуючи справжню єдність боротьби за світлі ідеали людства в усі часи, боротьби, завершення якої довелось оспівувати лише майстрам радянського мистецтва.

Саме цій боротьбі, саме її героїчним образам присвячена друга симфонія Б. М. Лятошинського, яка відзначається єдністю і стрункістю творчого задуму в цілому і монументальною спаяністю всієї циклічної форми.

Спаяність ця, як ми бачили, досягається, зокрема, глибоким значенням застосованих композитором ремінісценцій, які завжди виконують певну семантично-смислову функцію. Єдності творчого задуму підпорядковані всі засоби виразності, використані в симфонії.

Ключових знаків у партитурі немає. Гармонічні засоби, використані композитором, дозволяють говорити про атоналізм його музики.

Але цей атоналізм не має нічого спільного з атоналізмом віденської школи (взагалі висловлення про „шенбергіанство" Лятошинського треба розглядати тільки як непорозуміння). Не укладаючись в рамки звичайної тональної гармонії, музика Лятошинського, проте, базується на міцній гармонічній основі, навіть у найскладніших контрапунктичних сполученнях.

Прагнучи до згущення емоціонального напруження в своїй творчості, Лятошинський широко користується сміливими сполученнями ускладнених акордів і досить часто переносить опорні функції тризвуччя на великий септакорд (наприклад, у викладі першої теми другої частини симфонії). Досить часто в симфонії зустрі-

чаються і альтеровані септакорди і нонакорди, а також ундецим—і, навіть, терцдецим-акорди, завжди спираючись на бездоганну логіку голосоведення і тематичного розвитку.

Протягом багатьох років, присвячених творчій праці, шляхом довгих шукань Лятошинський здобув яскраву творчу індивідуальність, якою відмічені його твори. Але, якщо поставити питання про генетичне коріння творчості композитора, то тут можна відмітити певний вплив, звичайно, не Шенберга, а Франца Ліста—геніального новатора, який далеко не завжди укладався в рамки тональної гармонії і прагнув до створення нових засобів виразності. Саме впливом лістівських засобів можна пояснити і гармонічну систему Лятошинського, своєрідну і закінчену, і деякі особливості його мелодизму, які намітились досить чітко ще в його другому струнному квартеті: використання ходів на септиму і нону, хвилеподібні побудови з низхідним рухом після зльоту мелодії і т. ін [1]). Докладний аналіз усіх цих особливостей не може вкластися в рамки даної статті.

Обмежимось тільки зауваженням, що в основу другої симфонії Лятошинського, яку можна вважати значним творчим досягненням композитора, покладений симфонізм, як метод цільного мислення.

Саме тому, загальній концепції твору в цілому підпорядковані мелодико-інтонаційні, метроритмічні і тембральні особливості, виявлені в музикальній мові симфонії. Всі ці засоби виразності використані із зрілою майстерністю і філософською глибиною в цьому творі, який присвячений образам героїчної боротьби за світлі ідеали волі і щастя, боротьби з царством темряви і пригнічення.

І коли, закінчивши другу симфонію, композитор відчув творчу потребу наситити ці образи конкретним сюжетним змістом, він створив свою другу оперу „Щорс", присвячену одному з героїв боротьби за визволення людства, і, нарешті „Урочисту кантату", присвячену організаторові і натхненникові цієї боротьби—великому Сталіну.

---

[1] Дуже цікаво зіставити ці особливості з особливостями тематизму, наприклад, десятої і тринадцятої симфоній М. Я. Мясковського, першої і другої симфоній В. Я. Шебаліна, романтичної симфонії Л. О. Половінкіна і ін.

М. Гейліг

Скрипковий концерт Д. Л. Клебанова

Жанр скрипкового концерту належить до числа найменш освоєних українськими радянськими композиторами. Якщо не помиляємось, до цього часу написано всього чотири таких концерти—Косенка, Костенка, Глушкова і Араратяна, з яких деяку популярність має тільки концерт Глушкова[1]. Тому поява нового твору такого жанру викликає природний інтерес. Розглядуваний концерт є останнім твором Дмитра Львовича Клебанова[2], відомого радянському слухачеві, головним чином, двома балетами „Аистенок" і „Светлана", що йшли у Великому театрі Союзу РСР.

Концерт написано у звичайній формі тричастинного циклу. Перша частина його—сонатне Allegro—дуже своєрідна щодо форми і способів розвитку. В основі всієї частини лежить тема головної партії, з якої твір і починається. Тема ця не укладається в ясно окреслені грані періоду. Чотиритактне тематичне ядро, дане у соліста в супроводі акордів восьмими у струнних і гармонічної підтримки у дерева (приклад № 1), являє собою наче заряд інтенсивного мелодичного руху, що по-

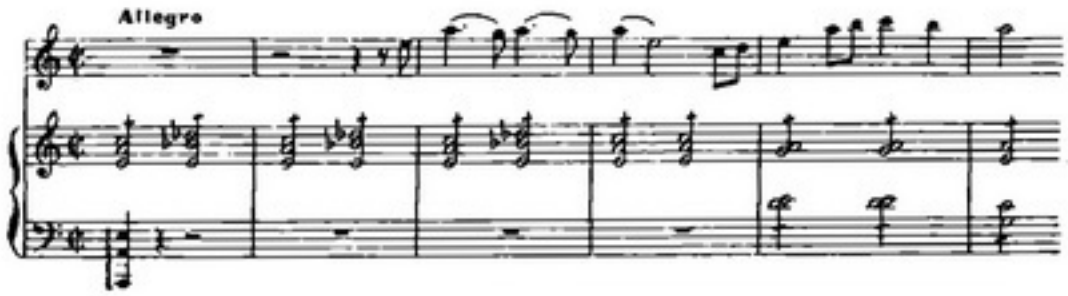
---

[1] Концерт В. С. Косенка залишився незакінченим.

[2] Народ. у 1907 р. Закінчив Харківську консерваторію як композитор у проф. С. Богатирьова. Як скрипаль, навчався у проф. Левінштейна. Тепер — доцент Харківської консерваторії, автор балетів „Светлана", „Аистенок", ряду симфонічних творів („Три оди Дніпробуду", „На заході бій", „Українське концертино") і інструментальних та вокальних п'єс.

ступово розгортається, починаючи з п'ятого такта. В цьому розгортанні чіткі ритмічні обриси початку теми поступово розпливаються в рівному русі восьмими. Діапазон мелодичних фаз безперервно розширяється, захоплюючи дедалі вищі звуки, поки не досягає висотної кульмінації (g третьої октави). Мелодія на всьому своєму протязі строго діатонічна. Гармонія, яка спочатку будувалась на гострому зіставленні I ступеня і септакорду V ступеня із зниженими квінтою і септимою, далі рухається тональними секвенціями, в напрямі, протилежному до мелодії. Це поступове розширення діапазону, яке досягається не прямолінійним рухом, а дуже поступовим, наче утрудненим ростом первісної хвилі, створює відчуття певного напруження. Така будова теми є наче прообразом усього дальшого розвитку музикального матеріалу першої частини.

Приклад № 1



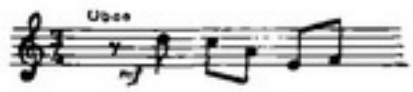
Після досягнення кульмінації короткий спад приводить до нового, цього разу вже хроматичного піднесення, яке підводить до повторення теми. Це повторення сильно динамізоване. Тема йде у соліста на баску в супроводі більш посиленого складу оркестру (струнні, дерев'яні і валторни). Рівномірний рух струнних восьмими, що надає рівності і відносного спокою першому викладові теми, змінюється різкими акордами на сильних долях, які підкреслюють ритмічну гостроту теми. Крім того, супровід цього разу насичений хроматизмом. Плавний хід мелодичної лінії незабаром уривається,—уривки її, чергуючись з акордами оркестру, приводять до великого наростання, яке закінчує головну партію.

Звертає на себе увагу своєрідність гармонічної будови цього епізоду. Акордова тканина є результатом сплетення ряду хроматичних піднесень і спадів у різних голосах. Ця риса, властива взагалі мисленню композитора, особливо яскраво виявиться згодом. Кульмінацією гармонічного наростання є чергування тризвуччів es-moll і a-moll, при чому тризвуччя es-moll трактується як своєрідна домінанта основної ладотональності.

Невелика зв'язуюча партія, що грунтується на матеріалі головної, проходить на великому піднесенні у tutti. Поступово заспокоюючись, вона приводить до побічної.

Побічна партія, викладена в C-dur із зміною розміру ($^3/_4$), зв'язана з головною невеликим фігураційним мотивом, що відіграє велику роль в її розвитку (приклад № 2). Проте, контраст між цими темами досить сильно відчувається. Проти-

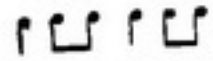
Приклад № 2



лежно до головної партії, побічна насичена хроматизмом. Мелодиці властивий хвилеподібний рух з відсутністю стрибків на великі інтервали. Основна тема проходить у ряді інструментів. Перша фраза її проводиться першою валторною, потім тема переходить до гобоя, далі до солюючої скрипки і т. д. Ця основна лінія оточена цілим рядом підголосків, невеликих тематичних відрізків, які контрапунктують темі то зверху, то знизу. Вони утворюють рухливу, гармонічну тканину. Наприкінці побічної композитор досягає дуже яскравого ефекту відносної стійкості тоніки, вводячи на тонічному органному пункті акорди з підвищеним IV ступенем.

Поступове завмирання, що дається на цьому фоні, безпосередньо вливається в розробку. В цілому побічна партія справляє враження окремого закінченого епізоду.

Розробка складається наче з однієї великої хвилі. Невелика вступна її частина, що грунтується на тритонових зіставленнях (в даному разі b-moll—e-moll), які вже зустрічались в експозиції, приводить до великого епізоду скерцоподібного характеру (leggiero, meno mosso), в якому на фоні легкого тріольного руху скрипки solo, підтримуваного pizzicato квінтету, проходять окремі мотиви головної теми у дерев'яних. Поступово розростаючись, цей епізод приводить до кульмінаційної частини розробки.

Рух угору солюючої скрипки, що грунтується на ритмічному малюнку, запозиченому з головної теми  , чергується з різкими акордами дерева і мідних (знову тритонове співвідношення h-moll—f-moll). Розвиток не закінчується на цьому. Гармонічна енергія в описаному епізоді, виникаючи з тритонових зіставлень і хроматичних зміщень, тягне за собою нове піднесення, яке приводить до другої, могутнішої кульмінації на різко дисонуючому акорді. Звідси починається поступовий спад, заснований на хроматичному ході, який зустрічається в експозиції головної теми. Він приводить до заключного епізоду розробки, основного на тематичному ядрі головної партії. Епізод цей контрастує з попереднім своїм спокійним, рівним рухом. Наприкінці його знову з'являються характерні для всієї частини гармонічні зміщення,—спочатку ланцюг мінорних тризвуччів, що хроматично спускаються від f до b і потім тритонові зіставлення b-moll—e-moll (b-moll як домінанта).

Далі йде каденція, яка використовує в своєму розвитку елементи всіх основних тем концерту. Наприкінці її встановлюється хвилеподібна гармонічна фігурація шістнадцятими, на фоні яких виступає головна партія у флейти, підтримувана підголосками дерева і акордами арфи. Починається реприза.

Реприза істотно змінена і динамізована. Головна партія проводиться значно лаконічніше і напруженіше. Зв'язуюча дуже скорочена. Побічна, яка проводилась в експозиції цілим рядом інструментів, проходить у сильно фігурованому вигляді у соліста в супроводі ланцюга акордів у різних груп оркестру, що чергуються. Зникає характерна для цієї партії замкненість—вона тісно зв'язана з контекстом. Проведення її закінчується введенням матеріалу кульмінаційної частини розробки.

Кода, яка починається слідом за цим, іде на дедалі наростаючому напруженні. Встановлюється чіткий маршоподібний ритм, підкреслюваний рівномірними ударами літавр і гострим ритмічним малюнком у валторн. Закінчується частина проведенням початку головної теми на фоні гармонічно гострого кадансу (квінтсекстакорд V ступеня із зниженими квінтою і септимою—I ступінь). Це сполучення, яким починалась уся частина, замикає її в певну рамку, що підкреслює особливості гармонії концерту.

Перша частина концерту не вільна від цілого ряду впливів. Це позначається не в подібності окремих тем, а швидше в спільності прийомів розвитку і структурних особливостей з рядом видатних творів цього жанру. Так, побічна партія при першому проведенні близька до побічної і епізоду Andante із скрипкового концерту Глазунова. Кінець каденції і перехід до репризи викликає в пам'яті аналогічне місце в першій частині скрипкового концерту Мендельсона. Не зважаючи на це, перша частина виявляє ряд рис, що характеризують, безперечно, індивідуальне обличчя композитора. Це, насамперед, лінеарність розвитку мелодії, її безперервне вільне розгортання, позбавлене періодичності, „квадратності" акцентів. Тісно зв'язані з цим дві інші важливі властивості музикальної мови. Це моторність, енергія, спрямованість, які, ясно відчуваючись, надають усій частині характеру безперервності руху і своєрідності гармонічної тканини, що утворюється в багатьох моментах з ланцюга окремих самостійних ліній. Перелічені риси і надають цій частині певної своєрідності.

Тематичний матеріал частини не рівноцінний. Тоді як перша тема дуже виразна і цікава широтою мелодичного розмаху, енергійною ритмікою і великими потенціальними можливостями розвитку, друга тема набагато невизначеніша і розпливчастіша. В усій побудові частини, проте, настільки переважає матеріал першої

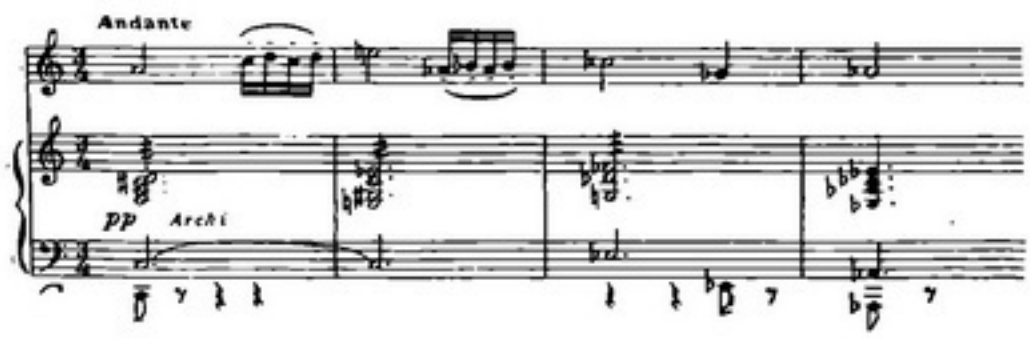
теми, що роль другої зводиться лише до епізодичних з'явлень. Усі основні позитивні риси частини, безперечно, зв'язані з головною партією.

Звертає на себе увагу симфонізація оркестрової партії. Безперервний тематичний розвиток, що панує в усій частині, приводить до того, що соліст і оркестр не протиставляються один одному, а утворюють єдине ціле, в якому соліст є „першим серед рівних". Очевидно, цим пояснюється велика увага, яку композитор приділяє оркестрові. Склад оркестру не зовсім звичайний щодо величини для даного жанру, але дуже вміле вживання його майже повсюди виключає можливість перевантаження. Хоч у першій частині можна відмітити ряд місць, де деяке подвоєння і витриманий гармонічний фон є зайвими (як, наприклад, з самого початку подвоєння деревом акордового руху струнних), в цілому інструментовка дуже колоритна і влучна.

Друга частина концерту,—невелике Andante,—різко контрастує з попередньою частиною. Основні її риси—плавність, спокій. Проте, і тут рух, набагато повільніший, ніж у першій частині, виявляє той самий нахил до безперервного розгортання. Це надає всьому Andante характеру стриманого напруження, яке проривається лише в кульмінаційній частині. Загальний колорит також зовсім новий порівняно з першою частиною. Ясно встановленої ладотональності тут немає. Замість великого оркестру з його різноманітними тембровими можливостями, широко і барвисто використаними автором, тут лишається тільки струнний квінтет. У використанні його композитор проявляє багато винахідливості, вводячи solo віолончелі і багатократні підрозділи однієї групи, використовуючи різні колористичні ефекти, як, наприклад, tremolo струнних у підставки, яке створює таємничий колорит і т. ін.

На фоні цього tremolo виступає у соліста основна тема задумливого пісенного характеру (приклад № 3). Своєрідної гостроти надає їй несподіваний гармонічний

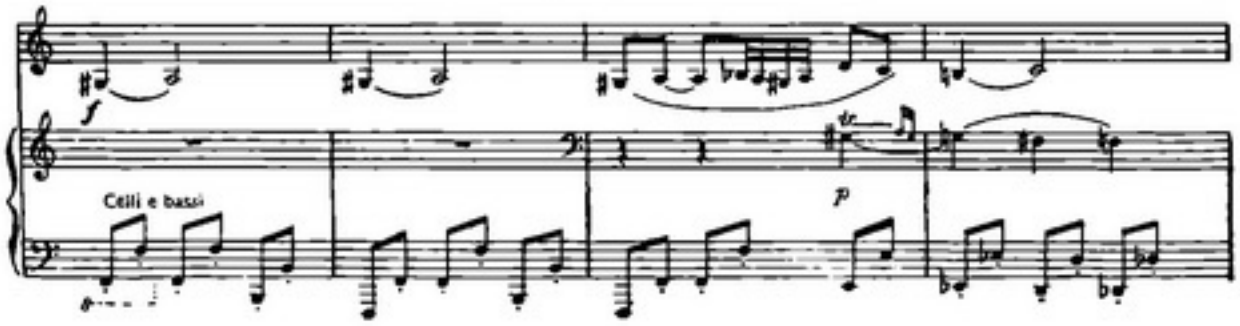
Приклад № 3



поворот закінчення в as-moll. Потім іде невеликий розвиток, який приводить до повторення тематичного чотиритакта в більш динамізованому і напруженому вигляді, з новим поворотом закінчення, цього разу в f-moll. Тут у темі з'являється характерний мелодичний малюнок з першої частини (див. приклад № 2), що є елементом зв'язку частин.

Дальший виклад являє собою широкий розвиток попереднього матеріалу. Він починається проведенням невеликої нової теми, побудованої на секундних „зітханнях", що супроводяться широкими ходами віолончелей і контрабасів (приклад № 4).

Приклад № 4



Наступний розвиток виявляє вже згадувану вище рису—утворення рухливої вертикальної тканини з багатьох голосів, що, самостійно розвиваючись, то контрапунктують основному, то імітують тематичні відрізки. В наслідок куди більш послідовного проведення цього прийому, ніж у попередній частині, гармонія Andante значно складніша. В кульмінаційній частині (Tempo I і потім meno mosso) з'являються знайомі тритонові співвідношення і хроматичні зміщення. Спад кульмінації починається проведенням значно зміненої першої теми, яка спускається уступами від fis третьої октави до a першої. Тема ця проходить на органному пункті тоніки (h-moll), на фоні якої віолончелі ведуть ланцюг секст, що хроматично піднімається. Отже, якщо поступове розсування голосів і зв'язане з ним розширення діапазону приводило в головній партії першої частини до зростання напруження, зсування їх дає тут ефект „згортання", заспокоєння.

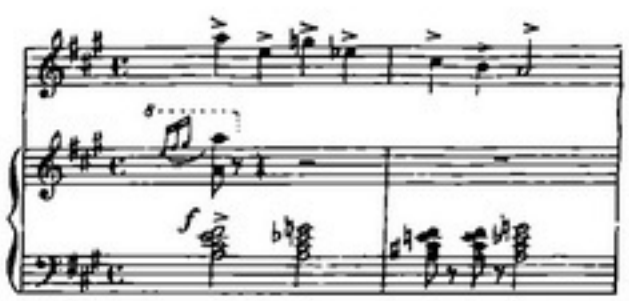
Спад цей приводить до повторення першої частини, до якої приєднується невелика кода. Наприкінці її у соліста проходить ритмічна фігурка з каденції першої частини.

Таким чином, структура Andante—тричастинна з невеликими початковою і заключною частинами і дуже широко розвиненою серединою. По глибині думки і майстерності розробки це Andante є, мабуть, кращою частиною концерту. Основна емоціональна лінія її, що веде від спокійного початку через тривале зростання весь час стримуваного напруження до глибоко виразної і драматичної кульмінації, подана надзвичайно переконливо і послідовно. Ця логічність музикального мислення автора є однією з найпривабливіших рис концерту. Звертає на себе увагу також велика свобода у використанні виразних засобів. Автор не спиняється перед надзвичайною гостротою гармонічних сполучень, які утворюються в наслідок вертикального з'єднання ряду мелодичних ліній і, виправдані логікою розвитку, співзвуччя ці не є несподіваними і справляють належне враження.

Невеликий перехід безпосередньо зв'язує другу частину з третьою. Ця остання частина Allegro vivo, написана у формі рондо, зовсім нова своїм характером. Вона сповнена задьористих веселощів, жвавого танцювального руху. Якщо друга частина була дальшим розвитком ліричних елементів, закладених у першому Allegro, то третя частина розвиває ритмічну гостроту головної партії першої частини, її моторність і енергійний натиск.

Головна тема цього рондо грунтується на видозміні української народної пісні „Дівка в сінях стояла". Прийоми її розвитку, зокрема—цілотонний виклад основного мелодичного ядра, секвенції по малих терціях угору і акцент на домінантовій гармонії, який надає темі різко нестійкого характеру, показують досить тісний зв'язок з прийомами розробки кучкістів, а особливо з прийомами розробки подібної, також української теми („Журавель") у фіналі другої симфонії Чайковського (як відомо, більше від інших його творів зв'язаної з кучкістами).

Приклад № 5



Перша побічна тема, що безпосередньо випливає з розвитку попередньої, має яскраво виявлений танцювальний характер. Досить шаблонний ритм галопу, що лежить в її основі, набуває своєрідного характеру завдяки ходам у супроводі, що хроматично піднімаються. Партія солюючої скрипки своїм малюнком, особливо характерними подвійними терціями і секстами, нагадує зразки старої скрипкової техніки. Оркестровка цієї теми різкими зіставленнями струнної і мідної груп і вжи-

ванням цілого арсеналу ударних наближається до характерних прийомів театральної музики. Все такі ні яскраві оркестрові барви, ні віртуозність сольної партії не можуть замаскувати деякої банальності і легковажності цієї теми.

Невеликий перехід на матеріалі головної теми приводить до її повторного скороченого проведення, яке закінчується в C-dur. За ним безпосередньо йде друга побічна тема, викладена в fis-moll, початок якої дає знову тритонове співвідношення з попереднім кадансом. Музикальний матеріал побічної дає пародію на сентиментальні інтонації „жорстокого" романсу. Тема проводиться спочатку в fis-moll, потім в e-moll, при чому в другому проведенні з'являється у фаготів підголосок з ритмом

♩. ♫ ♩. ♫ , запозиченим з другої частини. Після невеликого розвитку матеріал другої побічної раптово переривається вторгненням елементів головної теми. Тема повністю тут не з'являється,—дається тільки розвиток її мотивів в оркестрі, після чого зразу з'являється перша побічна тема в тональності Es-dur (тритон до основної тональності частини). Повторення того ж невеликого переходу, з яким ми зустрічались при першому проведенні цієї теми, приводить до головної теми в C-dur, яку дано тут у найбільш динамізованому вигляді. Велике і напружене розширення наприкінці її приводить до коди, побудованої на матеріалі головної партії першої частини в A-dur, яка чудово зливається з основним матеріалом фіналу, завдяки незначним змінам, проведеним у ній. Кода дуже динамічна, завдяки рядові хроматичних підйомів і безперервному рухові. Закінчується фінал, так само, як і перша частина, гармонічно гострим кадансом плагального типу (септакорд IV ступеня із зниженими квінтою і септимою—I ступінь).

В музикальному матеріалі фіналу можна ясно побачити намір композитора використати дуже простий, а іноді навіть і банальний тематизм, застосовуючи до нього метод „остранения", тобто насичуючи його несподівано гострими гармоніями і оточуючи протилежним щодо характеру контекстом. Саме по собі застосовування такої тематики викликає сумнів. Шлях до простішої і яснішої мови, безумовно, зв'язаний з відповідною простотою тематизму, але між простотою і банальністю не слід проводити знака рівності.

Тут ми торкнемося одного впливу, що позначається на музиці концерту найсильніше від інших,—впливу симфонізму Малера.

Вплив цей у багатьох відношеннях слід визнати цінним і плодотворним. Малер належить до числа великих майстрів, дуже мало вивчених і мало популярних на Україні. Тим часом вивчення і критичне використання його творчості може істотно збагатити творчий кругозір композитора. В концерті Клебанова ми зустрічаємо, поряд з іншими прийомами, типовий малерівський прийом оточення теми рядом рухливих підголосків, що утворюють гармонічну тканину,—прийом, який безперечно збагатив музикальну мову композитора. Як відомо, Малеру властиве, поряд з широким використанням народно-пісенної тематики, також і використання міського фольклору, часом найпримітивніших його зразків невисокої художньої якості. Але Малер подає ці мотиви в плані жорстокого сарказму, гротеску, пародії, за якою відчувається трагічна приреченість. Ця риса Малера, використована в аналізованому концерті, не переусвідомлена автором. Критичного ставлення композитора до такого матеріалу в концерті не відчувається—і тому створюється не зовсім приємне враження деякої невибагливості в засобах. Це тим більш прикре, що майстерністю свого розвитку і логічністю структури третя частина концерту, не нижча від інших. (Особливо це стосується розвитку першої теми, матеріал якої значно вище інших тем).

В цілому ж, не зважаючи на окремі хиби, концерт є значним явищем в літературі такого типу. В ньому багато нового, свіжого й оригінального як в окремих елементах музикальної мови, так і в побудові цілого. Сольна партія написана з великим смаком і розумінням особливостей інструмента,—отже концерт має значний інтерес для виконавця. Але найціннішим є безперервний тематичний розвиток, який з'єднує всі окремі елементи концерту в гармонічну єдність. Зазначені вище хиби не приховують тут основного—безперечної обдарованості композитора, який створив яскравий і талановитий твір.

Й. Волинський

Дитячі опери і пісні Г. І. Компанійця

В системі дитячого музикального виховання величезне місце належить розвиткові художніх навичок і, зокрема, ознайомленню дітей з класикою музикального мистецтва. Разом з дитячими технічними станціями і агростанціями, театр юного глядача, музичні студії, дитячі самодіяльні оркестри і хори міцно ввійшли в побут піонерів та школярів нашої країни. Це поставило перед радянськими композиторами актуальну проблему створення як повноцінних творів для дітей, так і творів, виконуваних самими дітьми. На жаль, творчість для дітей, зокрема українських композиторів, покищо не завоювала ще належного місця, і лише деякі композитори, як от Косенко, Коляда, приділяли цьому жанрові серйозну увагу. В цілому ж ця ділянка музикальної творчості приваблювала увагу наших композиторів тільки випадково. Галузь дитячої творчості була наче передовірена людям недосить компетентним. Звідси й хиби дитячого репертуару—часто невисокий художній рівень,

---

[1] Г. І. Компанієць (народ. 1881 р.) закінчив Ленінградську консерваторію в 1916 р. по класу композиції у М. О. Соколова і Й. Вітоля, одночасно займаючись дирижерською діяльністю. В 1911 році диригував російським оперним сезоном у Парижі. З 1925 р. починає систематично працювати в галузі композиції, одночасно продовжуючи дирижерську роботу. З 1934 року—професор Київської консерваторії (клас диригування, читання партитури і клас концертмейстрів).

Основні твори—соната для фортепіано, струнний квартет, дитяча радіо-опера „Рукавичка", дитяча опера „Вовк і семеро козенят", дитячі пісні, хори (оригінальні і обробки), музика до п'єси „Рекрути", музика до літературного монтажу „Шевченко" і до п'єси „Мій син".

обмеженість тематики і жанру. Не кажучи вже про відсутність великих форм (опера, симфонічні твори), навіть дитячі пісні, при порівняно великій їх кількості, не завжди відповідають високим вимогам юного слухача.

При такому стані дитячої творчості звернення до цього жанру композиторів з широкою музикальною культурою заслуговує на велику увагу. В творчому активі Г. І. Компанійця, поряд з масовою піснею, дитячий жанр займає центральне місце. Це виражається не тільки в безперечній кількісній перевазі дитячого жанру в його творчості, але, головним чином, у тому, що саме тут найяскравіше відбились творчі інтереси композитора.

Дитяча творчість Г. І. Компанійця охоплює великі форми—радіоопера для дітей—„Рукавичка", опера для дітей „Вовк і семеро козенят" (обидві на текст М. Пригари), дитячі пісні, пісні для дітей та обробки народних дитячих пісень, серед яких є українські (більша частина), єврейські, молдавські і чувашські.

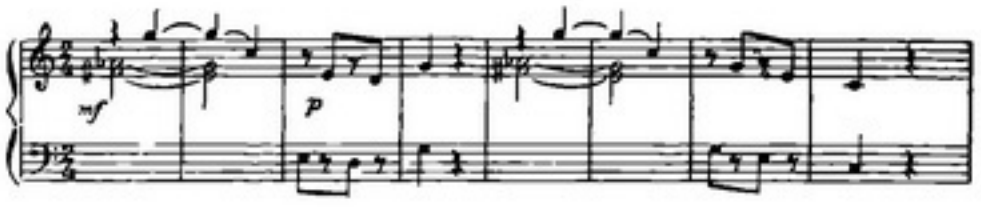
Дитячі пісні Компанійця охоплюють широке коло тематики. Ряд його пісень присвячено вождям партії—„Пісня про Сталіна", „Велика могила"—пам'яті Леніна, „Вождям"—на текст В. Сосюри та ін., багато похідних пісень—„Наша армія", „Тра-та-та", „Пісня Жовтня" і т. д. Значне місце в пісенній творчості Компанійця займають образи природи—„Літо", „Цвірі-цвірі" (весна), „Ластівка", „Зайчик", „Козленя", „Кішка і мишка" та ін. Цікавим є задум дитячої сюїти („Пісенька про дзвоник", „Пісенька про ніж", „Пісенька про гумку" і „Пісенька про моє перо"). Зміст сюїти в своєрідній формі відбиває любов школяра до свого шкільного приладдя. Нарешті, слід відзначити ряд пісень, що відбивають дитячі трудові ігри,—„Юні будівники", „Машиніст", „Кузня" та ін.,—в своїх обробках народних пісень композитор відбиває тематику, близьку дітям.

Основна риса всіх пісень, незалежно від тематики,—це простота і безпосередність їх змісту, без пристосування „під дитячість". І смуток („Велика могила"), і радість („Травнева пісня") і дитячі ігри („Машиніст") насамперед приваблюють увагу передачею безпосереднього почуття. В цьому основна позитивна риса більшості пісень Компанійця.

Музикальне втілення тексту характеризується ясною визначенністю емоції. Вокальна партія пісень відзначається доброю мелодичною наспівністю і, головне, сприйнятливістю образу. Це особливо важливо, бо сприяє швидкому запам'ятовуванню, а отже—і кращому сприйманню. Цього композитор досягає тим, що в основу пісні кладе лаконічне мелодичне ядро, яке концентрує в собі основну емоціональну рису і одночасно є інтонаційною основою цієї пісні. Так, у пісні „Брукарі" перша фраза вокальної партії створює характер усієї мелодії—маршоподібність, спрямованість. Враження наполегливості, повторення руху також концентруються в першій фразі „Пісеньки про гумку". Ці „елементи дії" в мелодії не роблять її зображувальною, бо вона завжди забарвлена „настроєм" роботи, гри і т. д. Розвиток такого мелодичного ядра проходить у плані незначних інтонаційних відхилень від її основи; крім того, часто вклиняються нові мелодичні утвори, близькі до неї. В цілому мелодика пісень лаконічна, емоціонально сконцентрована. Елементи танцювальності займають одне з основних місць у її виразності.

Партія фортепіано—один з важливих засобів розкриття змісту пісень. Часто в двох-трьох тактах інструментального вступу створюється образна зарисовка, що добре запам'ятовується. Так, вступ до пісні „Кішка і мишка" дуже вдало створює „портрети" кішки та мишки—настороженість і рвучкість (приклад № 1). Вдалою є музикальна зарисовка „Ластівки" у вступі до пісні тієї ж назви.

Приклад № 1



Поряд із звичайним типом супроводу—подвоєння вокальної партії, гармонічний фон,—партія фортепіано часто розкриває одну з сторін змісту пісні. Не кажучи вже про такі твори, як „Лісні дзвіночки", „Пісня про дзвоник", де фортепіано створює основний колорит усієї пісні, часто до партії фортепіано переноситься одна частина смислового значення тексту, утримуючись протягом усієї пісні. Так, у „Машиністі" імітується рух, у „Цвірі-цвірі" фортепіано створює прозорий весняний колорит і т. д.

В цілому дитячі пісні, завдяки їх музикальності й образності є безперечним внеском у галузь дитячої творчості.

Центральне місце в дитячому жанрі творчого активу Компанійця займають дві опери. Перша з них—„Рукавичка"—написана на сюжет народної казки. Зміст опери нескладний. Дідусь загубив у лісі рукавицю. В ній влаштовує собі житло мишка. Незабаром до неї приєднується жаба, а потім, по черзі, рятуючись від переслідування,—зайчик, лисичка, вовчення та ін. Усіх їх врятовує від неминучої смерті під лапою ведмедя дідусь, що повертається в цей час. Закінчується опера хором маленьких звіряток, що дякують дідусеві за свій порятунок.

Такий зміст опери обумовив собою характер її драматургії. Твір відзначається відсутністю дії. Є читець, що розповідає про з'явлення тієї чи іншої дійової особи,—наявність його обумовлена специфікою жанру (радіо-опера). Але це не змінює суті твору, бо після появлення дійової особи дії однаково немає. Кожне із звіряток довідується, хто живе в рукавиці, розповідає про свою пригоду і оселяється в рукавиці. Повторність викладу, обумовлена змістом, дає підставу розглядати цей твір не стільки як оперу, скільки як музикально озвучену казку, викладену в розмовах дійових осіб.

Проте, це ніяк не знижує ролі музики. Специфіка жанру, навпаки, підвищує вимоги до неї. Дитина, що слухає казку по радіо, майже завжди в уяві бачить усе, що відбувається. Отже, це ставить ще більші вимоги перед музикою. Музика повинна доповнювати зорові асоціації дитини, забарвлюючи їх відповідним настроєм. У цьому плані музика опери „Рукавичка" цілком відповідає вимогам.

Інструментальні епізоди лаконічно і образно змальовують дійових осіб. Тут ми зустрічаємо і спритність мишки, і характерні стрибки жаби, і важкувату ходу кудлатого ведмедя.

Інтродукція опери вдало зображає місце дії—ліс. Вокальні партії щодо характеру свого тематизму і особливостей його розвитку виявляють безперечний зв'язок з дитячими піснями—та сама мелодична лаконічність з елементами танцювальності, та сама концентрація емоції в невеликому мелодичному ядрі з наступними незначними інтонаційними відхиленнями в розвитку. Своєрідність же вокальної партії іде за рахунок характеристики образу. Всі ці риси музики добре озвучують текст казки, допомагаючи образно сприймати її по радіо.

Найцікавішою щодо задуму і його розв'язання є опера „*Вовк і семеро козенят*" [1]. Зміст опери—один з численних варіантів народної казки, в якій вовк уособлює темне начало, протилежно до світлого—козенят, зайчат, білок і т. д. Сюжет опери дуже нескладний. Вовк, скориставшись з відсутності кози, хоче з'їсти її козенят. Зазнавши невдачі, він вирушає на базар до пекарні для відповідного маскування. Обдуривши козенят, він їх з'їдає і засипає. З цього скористалась коза, що повернулась додому,—вона розпорола вовкові живіт і врятувала своїх козенят. Такий сюжет опери дав можливість композиторові створити ряд яскравих, барвистих сцен, цікавих інструментально-зображувальних епізодів.

В опері автор широко користується найрізноманітнішими формами викладу тексту—речитативом, піснею, звичайною мовою. В основному тут застосовано два прийоми створення характеристики—засобами вокальної музики зображаються коза, козенята, пекарі, продавці і т. д., всі ж репліки і появлення вовка супроводяться відповідною ілюстративною музикою.

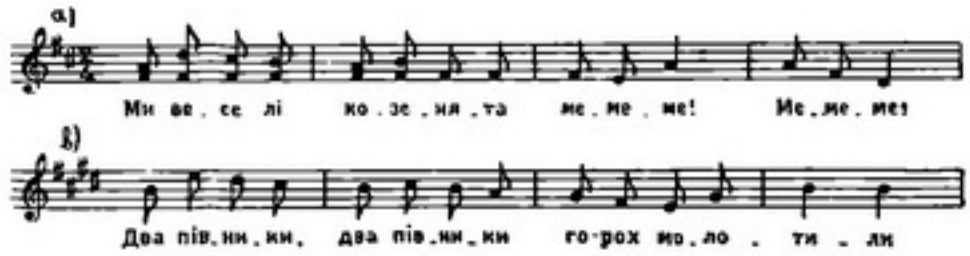
Тематизм вокальної партії опери близький до української народної пісні. Основна характеристика козенят безпосередньо нагадує оброблену автором же народну пісню

---

[1] Г. І. Компанієць. Вовк і семеро козенят. Текст М. Пригари. Вид. „Мистецтво", 1940.

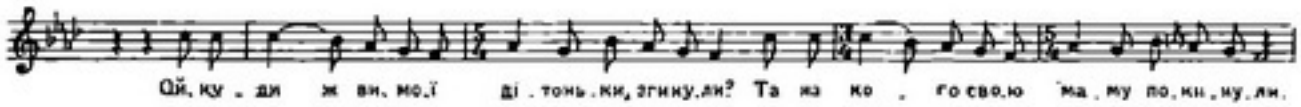
„Два півники“ [1] (приклад 2 а і б), але навіть там, де безпосереднього зв'язку не

Приклад № 2



зустрічаємо, колорит української народної пісні відчувається досить сильно. Таким є хор козенят з першої картини першої дії „У лісочку наша мати“ і, особливо, типово народні інтонації в голосіннях матері козенят (шоста картина). Характерна зміна метра і ритму, повторність викладу основного мелодичного ядра з його виразним ходом униз дуже яскраво змальовує почуття скорботи, болю (приклад № 3).

Приклад № 3



Характеристику вовка дано в оркестрі. Щодо свого змісту це не стільки зображення зла, грубої сили, скільки ілюстрація зовнішньої поведінки вовка, до певної міри забарвленої злочинними його задумами. Саме так відчувається перша поява вовка—його вкрадливі кроки хижака. Значне місце тут також належить чисто ілюстративній музиці—стуки в квартиру козенят, ковтання вовком крейди, його біг, момент розтинання живота і т. д. Все таки і в цій зовнішній ілюстративності є бажання підкреслити саме даний тип. Це виявляється у використанні низького регістра досить складної гармонії в плані ілюстрації, відповідних ритмів і т. д.

Одна з найцікавіших сцен опери—ярмарок. Речитатив, що є основою розвитку всієї сцени, відбиває в собі типові особливості більшості пісень і хорів. Це також невелике інтонаційне ядро, дуже чітке, лаконічне своєю протяжністю і обсягом. Його „речитативність“ іде за рахунок жанровості (вигуки продавців). Значне місце в цій сцені належить оркестрові. Він імітує спів птахів, гру дитячої гармонії, важку ходу і незграбний танець ведмедя і т. п.,—усе це створює цікаву жанрову сцену. Безперечний інтерес становить її музикально-сценічний розвиток. Почавши з невеликого інструментального епізоду, сцена безперервно розвивається до кульмінації (загальний хор і танець), в момент якої з'являється вовк, вносячи загальне заціпеніння.

Виклад музикального матеріалу опери досить простий. І в хорах, і в ансамблях композитор користується підкресленно-гомофонною фактурою. Будова окремих хорів і пісень переважно куплетна, або проста, дво-чи тричастинна форма. Гармонічна мова в інструментально-вокальних епізодах не виходить за рамки звичайного, хоч і в межах цього, завдяки використанню альтерованих звуків, загальний колорит помітно пожвавлюється (пригадаймо хор „У лісочку наша мати“). Значне місце належить органним пунктам. Ці особливості розвитку тематичного матеріалу є не навмисним спрощенням, а природним результатом вимог самої якості матеріалу.

При оцінці цього твору не слід забувати специфіки самого жанру. Слова Чайковського про те, що оперу не тільки слухають, але й дивляться, в застосуванні до дитячої опери висувають особливі вимоги до неї. Тут музика часто повинна доповнювати і розкривати зорові образи, бо інакше опера буде нудною і не дійде

[1] Див. збірник „Дитячий пісенник“, вид. ЦК ЛКСМУ.

до юного глядача. Ця вимога є одним з основних критеріїв в оцінці дитячого оперного твору. Вокальні інтонації, інструментальні епізоди повинні так само мати зв'язок з зовнішніми штрихами і сценічною ситуацією, як і з внутрішнім станом образу.

Як одну з позитивних рис опери слід також відзначити широкі можливості в її виконанні. Мова йде не тільки про професіональний спектакль, але і про використання опери в дитячій самодіяльності. Малі форми вокальних партій, легке запам'ятовування інтонацій, зручна теситура відкривають для виконання опери дітьми широкі можливості. Безперечний успіх опера могла б мати в інсценіровці лялькового театру.

Дитяча творчість Г. І. Компанійця щодо широти своєї тематики і охоплення жанрів є значним внеском у дитячий репертуар. Пісні й опери написані з добрим знанням специфіки жанру, вони прості і дохідливі, добра обробка творів виявляє в їх авторі культурного музиканта.

Факт видання опери свідчить про уважне ставлення до дитячої творчості з боку видавництва „Мистецтво". На жаль, сама якість видання не на потрібній висоті. Якщо пригадати прекрасні видання дитячих книжок за останні роки, то особливо неприємне враження справляє видання опери. Не кажучи вже про поганий папір, сіра, невиразна обкладинка справляє просто сумне враження. В наступних виданнях „Мистецтво" повинно врахувати це і більш барвисто ілюструвати обкладинку, а також ілюструвати і самий текст.

М. Полотай

Мистецтво кобзарів Радянської України

Розказали кобзарі нам
Про войни і чвари,
Про тяжкеє лихоліття,
Про лютії кари,
Що ляхи нам завдавали,—
Про все розказали

Т. Шевченко.

Двадцять два роки існування і невпинного розвитку українського радянського мистецтва кобзарів—факт достатньо переконливий і, безперечно, вартий того, щоб проглянути пройдений шлях, етапи розвитку цього мистецтва, його нинішній стан і зробити відповідні висновки. Кажемо—двадцять два роки саме тому, що 1918 рік був тим роком, від якого веде свою історію радянське мистецтво кобзарів-бандуристів, що витоком своїм сягає в давно минулі віки народних рапсодів—дружинних князівських співців „славного Бояна" (XII ст.), Мануїла „певца гораздого" (XII ст.), Митусу—„словутнього співця" (XIII ст.) і інших, що безіменними канули в глибину віків, як геніальний творець „Слова о полку Ігоревім" і понесли з собою і силу свого таланту, і плоди своїх натхненнів.

Звичайно, не можна провести точної паралелі між розвитком старого і сучасного кобзарства—надто різко відмінні час і умови цього розвитку,—але ми хочемо зробити невеликий екскурс у минуле, простежити (хоч у загальних рисах) основні етапи життя цього мистецтва, з якого виросло, розвинулось і набуло широкого масового характеру і кобзарство сучасне, радянське.

Історія не залишила нам відомостей саме про кобзарів, про окремих осіб тих давноминулих часів, але певно відомо, що кобза, музичний інструмент, на ті часи вже існувала.

Так, Фамінцин, один з найавторитетніших дослідників народних інструментів, і акад. Яворницький вказують на документ 1303 року „Codex cumanicus"—тюркcько-латино-куманський (половецький) словник, в якому зустрічається слово „кобуксчи", що, за перекладом відомого знавця тюркcько-азіатських діалектів акад. Радлова, означає кобузчик, або кобзар. Слово кобзар уже обумовлює існування і кобзи-інструмента, на якому грає кобзар. Той же Фамінцин говорить, що існування кобзи можна простежити за документами аж до 1250 року, а винайдено його, звичайно, набагато раніше.

Через постійні відносини наших предків з половцями, то ворожими, то дружніми, була запозичена у них і кобза, яка, поступово удосконалюючись, головним чином кількісним збагаченням тонів (струн), дедалі набувала все більшої популярності і на XV століття стала інструментом справді народним.

На XVI століття припадає з'явлення на Україні бандури, інструмента зовсім іншого походження, хоч зовнішнім виглядом і схожого на кобзу. Як інструмент більш досконалий, ніж кобза, багатший на струни, тобто ширший своїми музикальними можливостями, бандура витиснула з ужитку примітивнішу кобзу, але стара назва залишилась, перейшла на новий інструмент, який і став називатись подвійною назвою—кобза-бандура, що вживається і досі.

Найбільшого поширення кобза-бандура набула в XVI і XVII століттях, коли вона була постійним атрибутом як у селян, так і, особливо, у козаків. Ці ж віки були й розквітом поетичної кобзарської творчості, щільно зв'язаної з творчістю музичною, епохою створення величних епопей—кобзарських дум, що своєю стилістичною формою, силою і красою поетичних образів, глибиною змісту, оригінальністю музикальної будови являють собою найцінніше явище не лише в усній творчості українського народу, а і в творчості народів всесвіту. Починаючи з кінця XVII ст., кобзарська музика починає занепадати в наслідок цілого ряду історичних причин. Кобза виходить з ужитку вищих верств суспільства, а потім, із запровадженням кріпосницького ладу, і з ужитку селян і опиняється в руках незрячих старців, які донесли її й до наших часів, а разом з нею і зразки кобзарських дум та історичних пісень. Величезною втратою для нашої науки є те, що зацікавлення кобзарською музикою і запис репертуару кобзарів з'явилися надто пізно (п'ятидесяті роки минулого століття), вже тоді, коли занепад кобзарства став давно очередним фактом.

Зачатків кобзарського професіоналізму треба шукати у Запоріжській Січі, де кобзарство було явищем поширеним і користувалось великою пошаною. Поки козак був сповнений сили, його професією була війна, а кобза була лише його розважливою „дружиною вірною". Але на старість, коли він уже нездатний був носити бойову зброю, до того ж часто був покалічений у боях, кобза ставала йому засобом для існування—нею він розважав товариство, вчив молодих своєму мистецтву, складав пісні і думи про події, свідком або учасником яких був. Такі кобзарі розходилися з Запоріжжя по Україні і несли в народ свої пісні і думи, розказували про давні і недавні події, про народних героїв, про боротьбу народу з ворогами. Отже, кобзарі з їх пісенним репертуаром—це жива історія народу, його боротьби за краще майбутнє, його прагнень і надій. Ми маємо документальні свідчення також про те, що старі кобзарі були і безпосередніми учасниками визвольних рухів народних, учасниками збройних повстань проти своїх гнобителів.

Страта гайдамаків-кобзарів Прокопа Скряги, Михайла Сокового-зятя і Василя Варченка занотована в Коденській книзі (1796 р.), незаперечно підтверджує це. Такої участі зазнали і двоє інших бандуристів—Грицько Кобзар і Данило Бандурко.

Таким чином, являючи собою тип мандрівного, здебільшого народного співця, кобзар старих часів ніс подвійну функцію. З погляду професіонального це—поет, композитор і артист з соціально насиченим репертуаром (церковні псальми—вже пізніше нашарування); з погляду суспільного—це цілком свідомий пропагатор визвольних ідей і боротьби за них, бунтар проти існуючого пансько-поміщицького ладу, активний учасник тих народних визвольних рухів, спогади, перекази, легенди і пісні про які переходили з покоління в покоління і в пам'яті народній ніколи не вмирали.

Як жадібно слухав народ співи кобзарів,—можна судити з малюнка Гоголя, хоч колоритний малюнок цей, писаний з натури пензлем геніального майстра, стосується і пізніших часів.

„В місті Глухові зібрався народ біля старця-бандуриста і вже з годину слухав, як сліпець грав на бандурі. Ще таких чудових пісень і так добре не співав ні один бандурист. Спершу повів він про колишню гетьманщину за Сагайдачного та Хмельницького. Тоді інший був час: козацтво було в славі; топтало кіньми ворогів, і ніхто не смів посміятися з нього. Співав і веселих пісень старий і поводив своїми очима на народ, наче зрячий, а пальці, з прикріпленими до них кісточками, літали, як муха, по струнах і, здавалось, струни самі грали; а навколо народ, старі люди, понуривши голови, а молоді, підвівши очі на старця, не сміли й шепотітись меж собою“ [1].

Т. Г. Шевченко виводить у своїх „Гайдамаках“ кобзаря, який своїми піснями підносить бойовий настрій повсталих селян-гайдамаків. Постать цього кобзаря поет, за власним визнанням, „лелеял в сердце своем“ разом з „своими кровожадными гайдамаками“, стоячи в захопленні перед картинами Брюллова[2].

І недарма Шевченко свої поезії, сповнені гніву і бунтарства, об'єднав під символічною назвою „Кобзаря“. Кобзар в уяві народній—це трибун-співець, що в часи загроз ззовні або в часи найбільшого пригнічення народних мас ворогами внутрішніми, своїми полум'яними піснями запалював народ на боротьбу за батьківщину, на геройські вчинки за справедливість, за правду, за волю. Таким кобзар ввійшов і в історію.

Не один дослідник відзначив факт занепаду кобзарства і вимирання кобзарів у минулому столітті (Житецький, Куліш, Чубинський, Лисенко, Сластіон та інші).

Згадаємо, що реферат Русова про О. Вересая, читаний у 1873 році, мав назву „Остап Вересай, один из последних кобзарей малорусских“ [3]. Здавалось очевидним, що до початку XX століття не залишиться жодного кобзаря, представника вікових традицій, носія прекрасного народного мистецтва.

Але традиція кобзарська, виявилось, настільки глибоко пустила своє коріння, що й у наші ще часи зустрічаємо старих кобзарів, які, будучи непосередньо зв'язані з революційним рухом, донесли цю славну традицію до наших часів.

Кобзар Петро Ткаченко з с. Синявки на Чернігівщині (помер у 1918 р.) розповідав авторові цієї статті, як він у 1905 році возив листи і прокламації у розпоротій халяві, здійснюючи зв'язок між гуртками передової революційної інтелігенції в Катеринославі, Херсоні, Миколаєві. Стверджує це і акад. Яворницький, у якого Ткаченко бував багато разів, а колишній поводир кобзаря—Грицько Семко додає, що кобзар переховував папери і в кобзі. Ткаченко був багато раз арештовуваний, як він казав, „за пісні“.

У с. Стільному на Чернігівщині ще й тепер, мабуть, живий кобзар Дем'ян Симоненко, який був одним з перших членів комітету селянської бідноти після Жовтневої революції і найпалкішим агітатором за Радянську владу.

Під час громадянської війни кобзар Іван Запорожченко з с. Артюхівки, на Чернігівщині, обійшов багато сіл, своїми піснями закликаючи народ на боротьбу з денікінцями. Згодом він приєднався до загону червоних партизанів.

Кобзар Іван Бедрін з м. Ромен (учасник республіканської наради кобзарів і лірників, скликаної Інститутом фольклору АН УРСР в 1939 р.) розповідав: „Коли я з кобзарем Спицею працював у Білопольському районі на Харківщині в 1934 р., то були чутки, що там у лісі убито куркулями трьох кобзарів за те, що співали революційних пісень проти куркулів“.

Так давні традиції кобзарів разом з їх мистецтвом, зазнавши розквіту й занепаду, через утиски й переслідування пережили століття, дійшли до наших часів, до нової ери в житті народу.

Велика Жовтнева революція розкріпачила народи царської Росії, дала необмежені можливості розвитку їх політичного, економічного і культурного життя. У друж-

---

[1] М. Гоголь. Страшна помста. Розрядка наша — *М. П.*

[2] Т. Шевченко. Твори, т. V, Держлітвидав, 1940.

[3] „Записки юго-западного отделения Русского Географического общества“, 1874, стор. 309.

ній сім'ї вільні народи великого Радянського Союзу почали будувати нове життя, „без холопа і без пана", і нову культуру,—національну формою, соціалістичну змістом. Мистецтво народне, відійшовши де в чому від старих форм, набуло нового змісту, знайшло нових носіїв і виразників. З глибокого підпілля покликала соціалістична революція до життя і мистецтво кобзарів. Його відродження і розвиток протягом десятиріччя зв'язані з роботою київської капели кобзарів, яка своїми численними концертними подорожами по Радянському Союзу сприяла популяризації кобзарської музики у найширших масах нашої громадськості. Саме з роботи цієї капели і починається історія сучасного радянського мистецтва кобзарів-бандуристів.

У 1918 році в Києві, з ініціативи кількох любителів, створився гурток кобзарів з семи чоловік, який у вільний час збирався і грав пісні, які хто знав, оформляючи їх виконання ансамблем. Характерно, що цей гурток, почавши свою роботу за часів гетьманської влади, збирався і проводив свої репетиції підпільно, в квартирі двірника, десь на Михайлівській вулиці, у самій глибині двору, боячись і розказувати про свої репетиції. Та, дедалі більше, ці репетиції захоплювали їх учасників, приводили до думки показати свою музику прилюдно. І все таки до приходу Радянської влади гурток не зважився вийти у „світ".

У 1919 році перші концерти на київській естраді принесли кобзарям такий несподіваний для них самих успіх, що вони стали дивитись на свою роботу глибше і серйозніше. З санкції Київської Губнаросвіти ансамбль під назвою „Першої Київської капели бандуристів" переносить свою роботу на периферію і до 1922 року включно дає близько тисячі концертів. Ця цифра досить переконливо говорить про той успіх, який мали концерти кобзарів. Обставини тих часів були для роботи надзвичайно важкі, але капела, з невеликими перервами, проводить її систематично. Ні небезпека воєнних фронтів, ні розруха, зокрема транспорту, не зупиняють ентузіастів-кобзарів—вони працюють по селах, по заводах, у червоноармійських частинах. Особливо бажаними гостями були кобзарі у червоноармійців, які не лише з захопленням їх приймали, але й охороняли під час переїздів, що в тодішніх умовах було цілком слушно. Командир одного червоного полку, в якому концерти кобзарів мали особливий успіх, довго не відпускав їх з своєї частини і подарував їм червоної матерії для сценічного одягу. На селах тоді ні клубів, ні сельбудів не було, тому концерти відбувались здебільшого в школі, або й просто в хаті.

Обиралась школа або велика хата, сцена була на полу, що відгорожувався від „зали" ряднами, артистична вбиральня—на припічку і на печі, а хата набивалась слухачами „до відказу", при чому, щоб більше вмістити людей, слухали стоячи і в хаті, і в сінях, і під вікнами. Давали в день по два, а то й по три концерти (часто влаштовувались денні концерти для школярів). На жаль, не збереглось документальних даних про роботу капели тих часів—маємо лише свідчення учасників цих концертів.

Перша рецензія на концерт у Києві з'явилась лише у грудні 1921 року. Це—перше друковане слово про роботу кобзарів за радянських часів.

З 1922 по 1924 рік у концертній роботі капели настає перерва. Починається новий етап роботи колективу—поширюється репертуар, вивчаються сучасні революційні пісні і кобзарські думи.

У жовтні 1924 року капела проводить з великим успіхом ряд концертів у Харкові і дістає нарешті місце серед мистецьких українських організацій як „Перша Українська художня капела кобзарів", а разом з тим і кобзарське мистецтво в цілому набуває прав громадянства. Незабаром з'являються професіональні і самодіяльні колективи кобзарів, про що скажемо далі.

За час свого існування Київська капела відвідала майже всі республіки Радянського Союзу, побувавши в багатьох містах СРСР, від Архангельська до Баку, від західних кордонів до берегів Тихого океану, демонструючи своє мистецтво серед найрізноманітніших верств громадянства—від сельбуда і робітничого клубу до дипломатичного корпусу іноземних держав у Москві.

Не можна обминути мовчанням однієї з найпоказовіших подорожей капели—це подорож Поволжя—Урал—Сибір—Далекий Схід. В цьому семимісячному турне капела проїхала понад 24.000 кілометрів, дала 179 концертів, які відвідало близько

600.000 чоловік. Тільки у Владивостоку відбулось 38 концертів. Не раз у цій подорожі капела стояла перед загрозою краху (дотації на подорож не було і капела подорожувала на власному господарському розрахунку).

Після цього спостерігається художній занепад капели (частина її членів вийшла з організації) і, об'єднана в 1935 році з Полтавською капелою, вона втрачає самостійне обличчя.

Значення роботи Київської капели, безперечно, полягає в тому, що вона не лише відродила старовинне мистецтво кобзарів, але й пробудила інтерес до нього у селянства, у робітництва, серед трудової інтелігенції. За її прикладом почали утворюватись капели на периферії. Першим таким коллективом була капела конотопських залізничників, заснована в 1925 році—ця капела існує й досі, провадячи інтенсивну роботу (тепер у формі ансамблю пісні і танцю).

В 1925 році заснувалась самодіяльна полтавська капела, яка згодом виросла в міцний колектив і провела велику культурну роботу. Але настанова в роботі київської і полтавської капел була не однакова. Полтавська капела існувала як профколектив, тоді як київська була й громадською організацією: вона мала свій, затверджений відповідними вищими органами, статут і печатку, мала за статутом право відкрити майстерню по виробу кобз, засновувати свої філії (саме конотопська капела й була філіалом її), видавати репертуар, заснувати кобзарську школу, але всі ці заходи не були здійснені через відсутність матеріальної бази.

В 1925 році заснувалась Харківська професіональна капела кобзарів, яка працювала до 1930 року. Своїм складом і художнім рівнем цей колектив був досить сильний, розпався ж він через відсутність твердого керівництва і належної уваги з боку відповідних організацій.

У 1927 році в Конотопі також заснувався професіональний колектив кобзарів, який через кілька років мандрівної роботи осів у своєму місті і існує й досі як самодіяльний колектив.

У ці ж роки виникли два колективи на Миргородщині, що стали на професіональний шлях і подорожували по селах і районах, дістаючись іноді і до значних центрів, а за ними... за ними вже кількість кобзарських капел не піддається обліку. Різноманітні кількісно і якісно, але (з невеликими відмінами) з одноманітним репертуаром вони подорожують по Україні і по Кавказу, їх можна зустріти і біля Мурманська і в Середній Азії, в Криму і в Сибіру. Всюди їх радо зустрічають, та не однаково проводжають, бо художня якість їх часом межувала з справжньою халтурою. Користуючись відсутністю суворого контролю, використовуючи іноді довірливість відповідних організацій, дістаючи потрібний для мандрівної роботи документ, ці капели, іноді не встигнувши навіть як слід укомплектуватись, „вирушали в подорож", спершу по селах свого і близьких районів, по дорозі підбирали ще двох-трьох охочих до мандрівок, і „капела" готова—простори роботи необмежені,—тому й така широка „амплітуда" територіальної діяльності. Часто в провінціальній пресі зустрічались нарікання на таку „роботу" цих так званих „капел", іноді проникали вони і в центральну пресу, аж поки відповідні установи не звернули належної уваги на кобзарські ансамблі взагалі і не взяли в свої руки керівництва їх роботою.

Кінець-кінцем, усі ці мандрівні гуртки й капели,—різні, повторюємо, кількісно і якісно,—відіграли і певну позитивну роль. Поперше, вони були у великій мірі провідниками у широкі маси сучасних пісень, багато з яких увійшло в побут; подруге, вони сприяли появленню масового самодіяльного кобзарського руху не лише показом свого мистецтва, а й безпосередньою участю, бо коли справа із здобуванням дозволу на мандрівки ускладнилася, коли перед колективами поставили певні вимоги художнього і навіть територіального порядку, учасники цих капел осіли здебільшого у себе вдома і, маючи певний досвід, а найбільше—бажання, почали засновувати по селах, по заводах, у містах самодіяльні гуртки, які згодом виростають іноді в міцні виконавські колективи і відіграють значну роль у культурно-політичному житті свого району (наприклад, конотопська міська капела, бориспільська капела на Київщині).

До перших заснованих самодіяльних кобзарських колективів належить згадана вище капела конотопських залізничників, що спочатку складалася з 8 чоловік, а потім виросла до 25. Учасники самі, здебільшого, робили собі кобзи і своєю

музикою так зацікавили конотопців, що на 1936 рік в Конотопі налічувалось до 60 кобзарів, з них 37 було об'єднано в два цілком художньо сформовані ансамблі (з 25 і 12 чоловік), третій провадив роботу не систематично, решта—грали „для себе". Там же є чоловік шість майстрів, що виробляють кобзи з добрим звуком і цілком пристойні зовнішнім оформленням (Потяко, Нечипоренко та інші).

В 1926 році була заснована капела у Кривому Розі, яка, здається, проіснувала лише кілька років. На цей же рік припадає заснування самодіяльних колективів у Полтаві (другий), у Шишаках на Миргородщині, у Крюкові, в Умані, потім у Решетилівці, у Борисполі, у Воронцово-Городищі і т. д.

На 1927 рік кобзарський рух (професіональний і самодіяльний) став уже масовим[1].

Старі кобзарі оспівали в своїх думах і піснях події своєї сучасності. Радянські кобзарі на своїй значно удосконаленій кобзі оспівують наше радісне сьогодні, величні події Сталінської епохи, співають на неосяжних просторах Радянської країни, від невеликих колбудів і червоних кутків виробничих підприємств до найбільших столичних театрів і концертних залів.

Велика Сталінська Конституція, героїка громадянської війни, індустріальне і колгоспне будівництво, соцзмагання і ударництво, стахановський рух на колгоспних полях і в заводських цехах, героїчні перемоги нашої славної Червоної Армії, народні герої—борці за комунізм,—усе, чим багате і різнобарвне життя нашої соціалістичної батьківщини, відбилось у піснях радянських кобзарів. І можна цілком певно сказати, що немає такої капели, такого гуртка чи окремого виконавця-кобзаря, які б не співали пісні про любимого вождя, про великого Сталіна.

Передову роль на фронті кобзарського мистецтва відіграє нині Державна зразкова капела бандуристів, утворена з капел київської і полтавської. Слід окремо спинитись на роботі полтавської капели, оскільки вона свого часу, як самостійна мистецька одиниця, відіграла певну роль в справі популяризації кобзарської музики в масах. Заснована в Полтаві в 1925 році на зразок київської, полтавська капела мала інструменти київської конструкції (про конструкції кобз буде сказано нижче), але в 1928 році вона перейшла на кобзи харківського типу (який тепер прийнято називати полтавським), існує на державному бюджеті і, після півторарічної студійної роботи, починає концертну діяльність як колектив республіканського масштабу.

За час свого існування капела відвідала ряд союзних республік (РРФСР, Білорусію, Вірменію, Азербайджан), дала 1117 концертів, з них безплатних—69.

В 1934 році капела була приєднана до складу капели „Думка", але цей експеримент сподіваного ефекту не дав (чого й треба було чекати), зате негативно відбився на самій капелі кобзарів: капела розпалась, в ній лишилось тільки п'ять кобзарів, решта покинула колектив. Але незабаром він знову згуртувався і відновив роботу, вийшовши з складу „Думки". З'єднана з київською капелою в один державний колектив, полтавська капела втрачає своє обличчя, починається робота нової організації.

Що ж являє собою нині зразкова капела як зразковий кобзарський колектив.

Спираючись на підтвердження таких авторитетних знавців, як Д. М. Ревуцький, М. І. Радзієвський і навіть деяких артистів капели, треба констатувати ряд позитивних і негативних явищ. З погляду вокального це—компактний ансамбль (41 чол.) з урівноваженим співвідношенням партій і досить чіткою дикцією. В частині інструментальній позитивним є те, що музика розкладається на дві-три партії,—це вносить певну гармонію і збагачує музикальний малюнок супроводу. А втім, треба відзначити й те, що розкладка партій і гармонізації здебільшого не багаті, технічні властивості інструмента (особливо полтавського типу) в належній мірі не виявлені.

---

[1] До речі це спричинилося до надто розгорнутої дискусії „за" і „проти" кобзарського руху. Була скликана урядова нарада, яка ухвалила: ...кобза і кобзарське мистецтво може бути використане, як чинник масового музично-політичного виховання, зокрема серед селянської молоді. Організувати при музичних ВИШ'ах класи українських народних інструментів і кобзи зокрема. Вжити заходів до створення ідеологічно- і художньо-витриманого репертуару". (Цітуємо з статті П. Козицького „За кобзу", „Всесвіт" 1927 р. № 25).

Тут спостерігається технічний застій. Шість басових бандур звучать слабо, двох цимбалів майже не чути. Введення концертино, хоч і дає певне забарвлення в оркестрі (іноді й досить ефектне, наприклад, „Ніченька" Рубінштейна), але звучить штучно і наявність його в кобзарському оркестрі порушує стиль його. Треба ввести в ансамбль сопілки і ліри,—це в двох партіях (секунда-прима) надало б йому оригінальнішого і багатшого звукового колориту. Про це вже говорилось не один раз, та так і лишилось словами.

Три роки тому заслужений артист УРСР М. І. Радзієвський якось висловився, що капела—це хор, задрапований бандурами, і думка ця, при безперечному поступі капели вперед, і нині не цілком позбавлена обгрунтованості, бо коли при piano кобзи звучать прекрасно, то вже при mezza voce, а тим більше при forte у вокалі вони губляться. Звичайно, не можна вимагати від кобзи, щоб вона заглушила звучання хору, але в потрібних місцях, при відповідному побудуванні супроводу, можна досягти більшого ефекту. Звучання оркестру недостатнє ще і тому, що певна частина складу грає слабо. Невже не можна з усієї самодіяльної армії кобзарів знайти хороших виконавців? З усіх засобів добору складу капели, мабуть, найбільш невдалим треба вважати відкриті конкурси, на які витрачалось багато грошей і мало було користі: приймались здебільшого співаки (скоро, мовляв, навчаться грати), а інструментальна частина від цього і досі терпить.

Безперечним досягненням капели є включення до репертуару класичної літератури, зокрема інструментальної музики, хоч робиться це не завжди вдало. Якщо, наприклад, „Менует" Моцарта звучить дуже м'яко і колоритно, то „Антракт" з опери „Кармен" звучить зовсім штучно. Це швидше соло для концертино з досить примітивним акомпанементом оркестру бандур. Прекрасним почином є введення п'єс з розмовним жанром, хоч це потребує значно ретельнішого опрацювання (декламація). Пригадуємо, як в одному „домашньому" концерті в Ленінграді покійний заслужений артист Республіки В. В. Максимов читав під акомпанемент київської капели „Думи, мої думи" Т. Шевченка,—враження було виключне. Бракує зразковій капелі і кобзарських дум, а на цьому матеріалі можна створити фундаментальні музикальні полотна. Все це говорить за те, що від зразкової капели можна і треба чекати більшого.

Ні одна, принаймні обласна олімпіада самодіяльного мистецтва на Україні не відбувається без участі кобзарів (ансамблів чи солістів),—це свідчить про те, що кобзарство набрало широкого масового характеру. Коли ми звернемось до офіціальних даних Центрального Будинку народної творчості, то побачимо, що на Україні існує близько 300 кобзарських гуртків-капел, при чому в це число не входять професіональні капели при обласних філармоніях, а поодинокі кобзарі майже не обліковуються. І важко сказати, де більше кобзарів—у місті чи на селі. Візьмемо, наприклад, Запоріжську область. За свідченням дирекції Обласного Будинку народної творчості, в самому місті, що налічує 250.000 робітників, зайнятих у промисловості, існує кілька гуртків при клубах, в тому числі на алюмінійовому комбінаті є капела, яка охоплює 30 чоловік. Крім того, існують дві професіональні капели, які працюють по районах. У Дніпропетровську існує 7 кобзарських самодіяльних колективів і один професіональний.

У Сумській області, в Конотопі, як уже говорилось, є три капели і багато одинаків, які в капелах участі не беруть.

У Полтавській області Миргородщина була гніздом, з якого, наче птахи, вилітали свого часу мандрівні капели. На Миргородщині тепер налічують до 70 кобзарів.

Не треба забувати, що й червоноармійська самодіяльність не обходиться без кобзи. Так, на IV олімпіаді (1936 р.) червоноармійської самодіяльності Київського Військового округу виступив об'єднаний ансамбль з 85 кобзарів!

Можна зустріти тепер кобзу на самодіяльному фронті і далеко за межами України. Так, на Кубані капели існують уже давно; досить своєрідний самодіяльний колектив є у Воронежі (РРФСР).

З родини знатного стахановця заводу ім. Кірова Ф. Ф. Міхеда, з його ж ініціативи, створився український ансамбль пісні і танцю (чотири сини з невістками, сам Міхед з дружиною і внуки його—всього 14 чоловік), що виступав на кон-

цертах у клубі заводу під акомпанемент гармонії. На олімпіаді своєї спілки в Москві він мав величезний успіх і жюрі присудило йому грошову премію на придбання бандур, визнавши, що такий супровід надасть ансамблеві того колориту, якого йому не вистачало. Бандури купили, а навчати на них не було кому. Довгими паперовими шляхами дістався ансамбль до автора цих рядків. Дирекція вечірньої консерваторії відрядила мене до Воронежа, де я зустрів таких невтомних ентузіастів, що за шістнадцять днів роботи (без відриву від виробництва) вони опанували репертуар мало не на цілий концерт (14 пісень). Тепер кобзарі ансамблю грають цілком вправно і набули у Воронежі дуже широкої популярності.

* * *

Нерідко ми тепер зустрічаємо й жінку в складі кобзарського гуртка. Доводилось раніше не один раз чути твердження, що кобза в жіночих руках—явище неприродне і навіть смішне. Життя рішуче відкинуло це твердження, бо тепер маємо жінок-бандуристок не тільки в загальному складі капел, а й цілі жіночі капели.

Коли ми звернемось до історичних джерел, то побачимо, що і в старовину жінки грали на бандурах. Так, німецький археолог І. І. Беллерман, який наприкінці семидесятих і на початку восьмидесятих років XVIII століття жив у Росії, говорить, що на Україні на бандурах грають лише вельможні особи, а особливо жінки, і в деяких родинах грають з надзвичайною майстерністю [1].

Кобза-бандура в жіночих руках—не новина, але жіноче кобзарське мистецтво не набуло широкого розвитку, бо становище жінки-селянки в старі часи загальновідоме—їй було не до кобзи.

Зовсім інше спостерігаємо в наші часи. Рівноправна радянська жінка, беручи активну участь у державному, громадському і культурному житті країни, не залишила поза своєю увагою і кобзу. Так, після смерті кобзаря Т. Пархоменка його кобза перейшла до рук його дочки Євдокії,—граючи на ній, вона давала концерти (вже в радянські часи) здебільшого в межах свого району (Менський район на Чернігівщині). Друга дочка Пархоменка теж трохи грала на кобзі і мала свій інструмент. На широку концертну дорогу винесла кобзу артистка О. Я. Кузьменко (Київ), яка має приємний голос і добру техніку гри (тепер працює в Москві). Жінки-солістки—тепер явище не поодиноке. Два жіночі кобзарські гуртки існують у Харкові, жіночий гурток майже до останнього часу існував при Вінницькому Будинку Червоної Армії,—цей гурток щодо свого складу і художнього рівня був досить сильний. При відповідному опрацюванні репертуару і оформленні (наприклад, у Вінницькому ансамблі було внесено і елементи театралізації) жіночий ансамбль робить чи не краще враження, ніж чоловічий. Цілком можливо, що жіночих кобзарських гуртків у загальному самодіяльному кобзарському русі існує більше, але наявність їх на сьогоднішній день встановити не вдалось. Ансамблі з мішаним складом можна зустріти досить часто.

Зустрічаються в наші часи ансамблі кобзарів і з участю дітей.

І в дитячих руках кобза має своїх давніх попередників. Так, німець Фрідріх Берхгольц, який проживав у Петербурзі в 20-х роках XVIII століття, занотував у своєму „Щоденнику", що „імператриця (Катерина, жінка Петра І—*М. П.*) примушувала співати і танцювати своїх маленьких людей. Саме бандуриста і дуже майстерну танцівницю" [2].

Пізніше, за часів цариці Анни Іоанівни був навіть виданий указ, в якому пропонувалось „заснувати невелику школу, в яку набирати з усієї Малої Росії з церковників, також з козацьких і міщанських дітей і з інших і завжди утримувати в тій школі до 20 чоловік, вибираючи, щоб найкращі голоси були... і звеліти цих же учнів навчати струнній музиці, а саме—на скрипці, на гуслях і на бандурі, аби могли на цих інструментах з нот грати і які співу так само і на струнній музиці навчені будуть з тих усі роки кращих посилати до Двору нашого чоловік по 10, а на ті місця паки знову набирати" [3].

---

[1] I. Bellermann. Bemerkungen über Russland, B. I.
[2] „Дневник камер-юнкера Берхгольца", ч. III. Переклад Аммона.
[3] „Первое полное собрание законов", т. X, стаття 7656.

Де ля Фліз у своїх „Записках“ говорить, що на початку XIX століття був ще звичай у українських панів тримати у себе козачків-бандуристів, які потішали їх своєю грою... Так панівні верстви використовували дитячі здібності для своєї втіхи. Щасливе дитинство радянських школярів іде іншим шляхом. Наші огляди і олімпіади дитячої художньої творчості, в яких беруть участь десятки тисяч дітей, показують, якої майстерності досягають представники юного покоління у всіх видах мистецтва, зокрема і в кобзарській музиці.

Перший дитячий ансамбль кобзарів на Україні організувався в 1933 році (якщо не вважати Харківського кобзаря Даценка, який з трьома малолітніми синами виступав на концертах ще наприкінці 1920-х років) при Ольшанській середній школі Недригайлівського району на Сумщині. Ансамбль цей виступав з великим успіхом на обласних і республіканських олімпіадах і тепер налічує до 30 учасників. Кобзи роблять там же, на місці. Гурток дає концерти і в сусідніх районах, обслуговує господарські кампанії тощо.

Другий, дуже цікавий гурток існує при Червоногвардійській середній школі в Кривому Розі. Гурток сам для себе створює і репертуар.

Існує ще гурток (21 чол.) у Колтунівській школі (хутір, що налічує 85 дворів) Драбівського району на Полтавщині,—керує гуртком учителька школи. Маємо, здається, перший приклад в історії кобзарства, коли музичне керівництво кобзарським колективом належить жінці.

При Київському і Харківському палацах піонерів теж існують гуртки кобзарів. Треба гадати, що дитяча кобзарська самодіяльність при відповідному до неї ставленні набере ширшого характеру, а в шкільному житті, особливо на селі, це матиме немале значення.

Лунають пісні кобзарів і по радіо, і слухають їх завжди дуже охоче не тільки в нашій країні, а й далеко за її межами[1].

Знаходить собі місце кобза і в радянській кінематографії—треба сподіватися, що наші майстри кіно ширше використають її в своєму мистецтві.

Радянське студентство теж не забуло про кобзу. Нерідко можна зустріти студента, що віддає своє коротке дозвілля кобзі, часом досягаючи при тому такої віртуозності, яка залишає далеко за собою кобзарів-професіоналів, як от, студент одного з московських вишів, В. Савченко, або К. Яценко, студент Київського університету. Є й цілі студентські капели, наприклад, у Білоцерківському сільськогосподарському інституті, кілька років тому існував кобзарський гурток в інженерно-будівельному інституті в Києві.

Як бачимо, кобза глибоко ввійшла в культурний побут нашого суспільства, набула великого поширення і серед робітників, і серед селян, і серед широких кіл радянської інтелігенції. Проте, невистачає кваліфікованих керівників кобзарських гуртків—і, щоб заповнити цю прогалину, у музичних навчальних закладах організовано класи кобз, де виховуються молоді кадри таких керівників (у Києві при денній і вечірній музичних школах, а також у Харкові). Немає сталої системи і навчальних програм для цих класів,—і тепер це насамперед стоїть на порядку денному.

* * *

Поруч з професійними і самодіяльними кобзарськими капелами ще й досі існує мистецтво кобзарів, що живе стародавньою усною традицією і, завдяки цьому, має свої відмінні риси. На республіканській конференції кобзарів і лірників ці кобзарі продемонстрували своє мистецтво і розповіли, що воно походить від Вересая, Гащенка, Крюковського і інших кобзарів минулого століття. На жаль, не був на конференції кобзар Семен Власко з Сосниці, школа якого йде від Андрія Шута, першого кобзаря, від якого почали записувати кобзарський репертуар. Власко вчився у Кулика в Сосниці (який недавно помер), Кулик—у Пархоменка, цей—у Гойденка (с. Синявка на Чернігівщині), а останній був учнем А. Шута.

Народні кобзарі (назвемо їх терміном, кинутим якимсь учасником конференції), здебільшого незрячі, не лише зберігають репертуар давніх кобзарів, чи переймають

[1] Досить пригадати захоплення відвідувачів всесвітньої виставки в Франкфурті 1927 р., де були представлені експонати кобзарського мистецтва на Україні.

його від сучасних капел або з книжок, а творять свій власний, на сучасну тематику, починаючи від життя свого колгоспу чи села—до тем історичного значення. Так, кобзар Кушнерик (один з найстаріших кобзарів нашого часу, 1875 року народження) склав думу про Революцію, Циганенко склав пісні про Конституцію, Мовчан склав мелодію до думи про Леніна. Творчість цих народних співців була відзначена на конференції—чотирьох кобзарів—Кушнерика, Іванченка, Мовчана і Носача—було прийнято до Спілки радянських письменників України. Ці кобзарі до сторіччя з дня виходу першого видання „Кобзаря" Т. Шевченка склали колективний твір „Слава Кобзареві", що складається з дев'яти пісень[1].

Щождо незрячих кобзарів взагалі, то піднесено клопотання про забезпечення їх пенсією, багатьох було послано до санаторіїв і будинків відпочинку. Так Радянська влада дбає про збереження народних талантів, стимулює їх творчість і кладе край поневірянню незрячих кобзарів по базарах і ярмарках.

Найтиповішими з народних кобзарів нашого часу є, безперечно, Федір Данилович Кушнерик і Єгор Хомич Мовчан. Крім того репертуару, який вони перейняли у старих „пан-майстрів", крім своєї власної творчості, вони зберегли старовинний спосіб гри, який сучасними кобзарями не вживається, так званий полтавський (про це буде нижче). З інших представників цієї, так би мовити, народної школи треба відзначити Петра Івановича Гудзя з с. Лютеньки, Гадяцького району на Полтавщині, який має свою школу, своїх учнів (сам він учився у М. Кравченка). Він бере активну участь у громадському житті свого села, грав на виборчих дільницях під час виборів до Верховних Рад і складає пісні на сучасні теми. Така наприклад пісня „Про дев'ятьох ледачих"—сатиричний огляд різних влад на Україні на початку революції, де він досить влучно їх характеризує; „Про бідняка, куркуля і попа"—протиставлення ідеології бідняка інтересам попа й куркуля, „Про трактор", де проводить ідею об'єднання в колектив, як єдиного способу позбутись злиднів, показує, що в спільній праці—шлях до заможного життя.

Кобзар Макар Свиридович Циганенко, крім уже згаданих пісень, склав „Колективно землю сієм", „Пісню колгоспника" та інші. Павло Варламович Носач склав пісню „Про Щорса". Іван Семенович Іванченко (з Кролівця Сумської області), який відзначається своєю творчою індивідуальністю, склав пісні „Привіт Сталіну" „Ворошиловські стрільці" та інші.

Шість кобзарів, учасників конференції, були об'єднані в ансамбль і провели концерти по колгоспах Київщини з великим успіхом.

Не був на конференції ще один кобзар, найстаріший представник цієї професії, Марко Пилипович Кашуба (Київ). Йому тепер 77 років, почав він учитись у М. Кравченка, потім ще вчився у кількох кобзарів, допомагав влаштовувати концерти кобзарів ще до революції (Древченка, Пархоменка, Кравченка та інш.), був організатором кількох капел за радянських часів і тепер їздить по колгоспах, дає концерти, або з невеликим колективом, або й сам.

В західних областях України кобзарів зовсім немає,—це стверджують академіки Ф. Колесса і К. Студинський. В старовину ж кобзарі були і там, що підтверджується документально. Так, Г. де-Воллан говорить, що „до XVII сторіччя особливою любов'ю верховинців користувались ліра і бандура"[2].

Відсутність кобзарів у західних областях України пояснюється ходом історичних подій, тим гнітом, що тяжів над народом українським. Особливо тяжкими для народу були XVI і XVII століття, коли поляки запровадили унію і намагались ополячити народні маси. Пізніше, за часів Австро-Угорської монархії, було не набагато краще, а становище української людності в Польщі до знаменного дня—17 вересня 1939 р. загальновідоме і пояснень не потребує.

Нині кобзарська музика в західних областях України справляє величезне враження,—це видно з концертів, проведених там зразковою капелою, або з кількох концертів командира Червоної Армії А. Білоцького (соло), які сприймались з захопленням.

* * *

[1] Крім названих кобзарів, у роботі над цим колективним твором брав участь і кобзар В. Перепелюк.

[2] *Г. де-Воллан. Угро-русские песни, стор. 16.*

Що ж це за інструмент кобза-бандура, яким він є на тепер і які його перспективи?

Дослідники старого кобзарства відзначали три типи (вірніше—методи) кобзарської гри: харківський, чернігівський і полтавський. Харківський метод полягав у тому, що кобзар тримав кобзу паралельно до грудей, декою наперед, і грав обома руками на приструнках, торкаючи правою рукою при потребі й баси. За чернігівським методом кобзар тримає інструмент декою перпендикулярно до свого корпуса і правою рукою грає на приструнках, а лівою на басах. При обох методах гри кобза стоїть на колінах кобзаря перпендикулярно до землі. Полтавський метод мішаний: музикант тримає кобзу навскоси до власного корпуса, декою більше наперед, ніж по-чернігівському, але й не просто перед себе, до того ж тримає не перпендикулярно до землі, а з нахилом ручки вліво, приблизно так, як гітарист тримає гітару (в такий спосіб грають кобзарі Кушнерик і Мовчан), ліва рука іноді грала з того боку ручки, що до кобзаря, а не до слухача, як тепер грають за київським методом. Полтавський метод з загального вжитку вийшов, чернігівський тепер називають київським (так грала київська капела), а харківський — полтавським (так грала полтавська капела). Найпопулярнішим способом гри в наші часи є київський. Можна сміливо стверджувати, що переважна маса кобзарів тепер грає за київським методом, тоді як полтавський метод має покищо невелике коло прихильників. Так грає і значна частина артистів зразкової капели. Це обумовлюється двома причинами: поперше, київська капела почала демонструвати свою гру значно раніше, ніж полтавська, і, подруге, за київським методом навчитись грати легше. Кожен з двох методів гри базується на різних типах інструмента. Київська кобза має неправильну грушовидну форму, ширшу знизу і звужену зверху. Діапазон типової київської кобзи—5,5 октав (приструнки від d до g^{3} і баси—14, від g до A_2). Полтавська має від e до g^3 і 8 басів, корпус у неї круглий. Як перша, так і друга кобза має певні удосконалення, порівнюючи з інструментами старих часів. Так, полтавські кобзи мають систему важільців для підвищення і зниження струни на півтона—ці важільці прикріплені до поріжка (кобилки). Це у великій мірі розв'язує проблему ладів (тональностей), але випадкові знаки альтерації такою системою розв'язуються лише почасти. Якщо взяти до уваги верхній суцільний поріжок, спеціально для цього зроблений, то проблема випадкових знаків ніби й зовсім розв'язується, але, використовуючи його, ліва рука вибуває з ладу, натискуючи струну на поріжок. Технічні можливості інструмента полтавського типу ширші, ніж київського, але гра на приструнках обома руками позбавляє її основи—басів.

Удосконалення київської кобзи почалося раніше, а саме з 10-х років нашого століття, коли один майстер ввів у діатонічний лад півтон ре що при G-dur'ному ладі є вводним тоном паралельної e-moll'ної гами. Згодом кількість півтонів збільшилась і охопила весь діапазон правої руки (приструнки), що вживається тепер усіма кобзарями, які грають цим способом. Проте, щоб грати на хроматизованій кобзі, скажемо, в A-dur'ному ладі, треба мати дуже велику техніку, тому для полегшення й почали тут вживати систему важільців різних видів. Один кобзар придумав важілець, який одночасно змінював звучання на півтона двох струн, у двох октавах.

Майстер спід Чигирина зробив кобзу з подвійними струнами, і коли побачив, що звучить добре, додав на кожний тон ще по одній струні. Така кобза, за його словами, звучить далеко голосніше, ніж звичайна.

Майстер-кобзар у Краснодарі зробив було в 20-х роках кобзу з демпфером, що до певної міри себе виправдує, бо кобзи київського типу роботи хороших майстрів дуже звучні, і звуки часто зливаються, не даючи потрібної чіткості.

Цікаві експерименти робить київський майстер В. П. Тузиченко, який для полегшення гри лівою рукою і поширення її можливостей пристосував до грифа (де грає ліва рука) клавішний механізм, який знизу має клавіші, як у гармонії, а зверху через передавальні важільці--молоточки, як у фортепіано. Цей механізм дає досить сильний звук, але, збагачуючи можливості лівої руки (до вживання півтонів включно, бо тоді в лівій руці ставлять не дві діатонічні гами, а одну хроматичну), він не набагато полегшує техніку гри лівою рукою. Ця кобза також

має демпфер, що рухається, коли натискувати ногою педаль, приироблену до підставки.

Інший любитель нововведень приробив таку систему молоточків і до приструнків, але вийшло громіздко і не зовсім вдало.

Як бачимо, над удосконаленням кобзи працюють люди досить уперто і—можна сказати з певністю—в цьому питанні ще не сказано останнього слова.

Кобзарі старих часів вживали різних ладів і навіть О. Вересай грав у кількох ладах. Кобзар Ф. Холодний, за свідченням Мартиновича, вживав чотири лади: бандурний, скрипошний, жалібний і косий.

Лад сучасної кобзи—київської і полтавської—не однаковий. Полтавська кобза має F-dur'ний лад (хоч, завдяки системі важільців, може перестроюватись у любу тональність), київська—G-dur'ний у приструнках і C-dur'ний у басу (ліва рука), а не G-dur'ний, за деякими твердженнями.

Така різнобіжність у ладах вказує насамперед на відсутність якогось об'єднуючого начала на кобзарському полі, на цілковиту відсутність будьяких теоретичних робіт і друкованого репертуарного матеріалу. Треба відзначити і недостатню увагу до кобзарства наших керівних мистецьких організацій. Прекрасний почин до об'єднання кобзарів і обміну думок зробив Інститут фольклору АН УРСР, скликавши конференцію, яка дала цінні матеріали до вивчення сучасного кобзарства (не зважаючи на малу кількість її учасників), дала стимул для творчої роботи кобзарів.

Ще перша українська художня капела кобзарів ставила, і неодноразово, питання про скликання українського з'їзду кобзарів, який допоміг би розв'язати ряд теоретичних і практичних питань і намітити дальші шляхи розвитку радянського кобзарства. Отже, скликання такого з'їзду-олімпіади кобзарів було б не лише заходом до розв'зання ряду питань (кобзарської творчості, ладів кобз, виробництва їх, удосконалення, запису і видання репертуару, підручника і т. д.), але й могутньою демонстрацією народного мистецтва квітучої Соціалістичної України. Такий з'їзд запевно зрушив би з мертвої точки і творчість наших композиторів, які нічого не зробили в кобзарській справі, за винятком, хіба тільки, кількох речей для зразкової капели. Можливо, на з'їзді знайшли б і справжні шляхи масового виробництва кобз, бо ті спроби, які були, закінчились крахом—кобзи вироблялись дорогі, а якість їх була низька (майстерня КВО, музфабрика в Києві). Залежить це не лише від майстра (якраз на музфабриці був добрий майстер), але й від матеріалу і навіть строку, за який інструмент виробляється. Отже, треба було б об'єднати досвід людей у цьому питанні, як і в усіх інших, щоб кобза могла ще звучніше оспівувати величні події нашої епохи.

Г. Курковський

З історії піанізму

(Даніель Штейбельт)

Ім'я Даніеля Штейбельта пам'ятають тепер хіба тільки історики піанізму, — твори ж його і виконавська діяльність зовсім позабуті. Тим часом наприкінці XVIII і на початку XIX століття мало хто міг конкурувати з успіхом Штейбельта в колах, що визначали тоді музикальну моду найголовніших країн Європи. У своїй музичній діяльності Штейбельт, безперечно, надзвичайно яскраво відбив певний історичний, дуже впливовий напрям піаністичного мистецтва. Невипадково Бальзак, бажаючи дати уявлення про музикальні смаки парижських салонів початку XIX століття, пише: „Уявіть, яку насолоду відчував Цезар, який сам вийшов з селян, коли його чарівна Цезаріна виконувала на фортепіано сонату Штейбельта, або співала якийнебудь модний романс" („Історія величі і падіння Цезаря Бірото"). У найпоширеніших, здається, у нашій дожовтневій педагогічній практиці фортепіанних вправах — „Піаніст-віртуоз" Ганнона згадується ім'я тільки одного піаніста — Штейбельта, „який своїм виконанням тремоло приводив слухачів до захвату". Та коли і справедливо позабутий сам Штейбельт, то для історії все таки надзвичайно важливо, що саме в його піаністичній діяльності насамперед і наяскравіше набув свого втілення салонно-віртуозний напрям піаністичного мистецтва, який відіграв таку важливу і одночасно здебільшого таку шкідливу роль у піанізмі XIX століття. „Штейбельтіанство" — ось той отруєний грунт, на якому в дальшому історичному розвитку пишно квітнув реакційний, безідейний, формалістичний піанізм. Ось чому ознайомлення з особистістю і музичною діяльністю Штейбельта становить далеко не тільки історичний інтерес[1].

Даніель Готтліб Штейбельт, дата народження якого до останнього часу не була точно встановлена, народився в Берліні 22 жовтня 1765 року. Батько Штейбельта походив з родини ремісника — ткача камчатних тканин, був військовим і, вийшовши у відставку через три роки після народження сина, майбутнього музиканта, в шуканнях вигідного заробітку став інструментальним майстром. Мати Штейбельта була дочкою фабричного майстра. В наслідок великого попиту на інструменти справа батька Штейбельта стала розвиватись, пізніше окремі майстерні відкрили й сини його, молодші брати піаніста. Клавікорди й фортепіано, виготовлювані ними, цінились досить високо і знаходили добрий збут. Батько Штейбельта був вдалим ділком, що і визначило, очевидно, і вибір шістнадцяти хрещених батьків для сина, більшість яких були ремісники та купці. Дальші дані про життя Штейбельта не дають ніяких відомостей про те, чи дала якусь користь юному музикантові така велика кількість хрещених батьків і матерів.

Першим учителем музики Штейбельта був його батько, про музикальні і, зокрема, піаністичні здібності якого нічого не відомо. Успіхи Штейбельта, його музикальна обдарованість ще в дитячі роки звернули на себе увагу, і йому вдалося стати учнем відомого музиканта Кірнбергера. Штейбельт навряд чи вчився у Кірнбергера більше ніж до п'ятнадцятирічного віку, і заняття ці, цілком очевидно, обмежились грою на клавірі і засвоєнням деяких музикально-теоретичних знань. Біографічні відомості з життя Штейбельта не говорять нічого про його дальше музичне навчання. Ще більш убогою була загальна освіта Штейбельта: немає ніяких вказівок на те, що він учився в якомунебудь навчальному закладі. Не дивно, що він так і лишився на все життя зовсім неграмотною людиною.

В 1782 і 1784 роках вийшли з друку перші музикальні твори Штейбельта — три пісні.

---

[1] Фактичні дані про життя та діяльність Штейбельта взято в основному з G. Müller — „Daniel Steibelt. Sein Leben und seine Klavierwerke" та G. Grove — „Dictionary of Music and Musicians".

Домашня обстановка сім'ї ремісника не задовольняла Штейбельта: вже в юності, очевидно, він найменше був схильний до розміреного трудового життя, що протікало в рамках усталених побутових традицій. Поведінка його, мабуть, різко порушувала всі моральні підвалини бюргерської громадськості, бо батько вважав себе змушеним силоміць віддати його в солдати пруської армії. Сам Штейбельт у своєму пізнішому листі до брата 23 травня 1823 року пише про цю подію, яка раптово і рішуче змінила все його дальше життя: „Лише за деякі юнацькі помилки мій батько тиранічно сунув мене в солдати". Штейбельт по своєму характеру не міг примиритися з солдатчиною і зробив з свого становища цілком логічний висновок: він вирішив втекти з Берліна, де перебував. Це йому вдалось.

Про життя Штейбельта в 1784—1787 рр. відомості надзвичайно бідні: можна припустити, що він багато їздив, він з'являється то в одному, то в іншому місті Європи,—можливо навіть, що якийсь час він прожив у Відні. В цей час, очевидно, і сформувалась особистість Штейбельта, основні стильові риси його музикальної творчості і виконавського піанізму.

Перші концертні виступи Штейбельта, про які є певні відомості, відбулись у 1789 р. у Саксонії, Ганновері і Мангеймі. В 1788 р. Штейбельт видав у Мюнхені свої перші сонати для фортепіано і скрипки. На початку 1790 р. Штейбельт приїхав до Парижа, де він, мабуть, бував уже й раніше. Тут Штейбельту вдається проникнути до двору Людовіка XVI, справити величезне враження своєю грою, перемогти на змаганні Германа, придворного піаніста, вчителя Людовіка XVI і Марії Антуанетти, і самому стати придворним віртуозом. Революція, здавалось, зруйнувала добробут Штейбельта. Проте, йому вдається незабаром заручитись підтримкою барона де Сегюра, який пише за Шекспіром лібретто для опери Штейбельта „Ромео і Джульєтта", поставленої в Парижі в 1793 році. Сегюр вводить Штейбельта в парижські салони, і Штейбельт стає за часів Директорії наймоднішим учителем фортепіанної гри. Серед його численних учениць було багато найвпливовіших дам вищого парижського кола.

Проте, навіть на початку музичної діяльності Штейбельта моральна репутація його в суспільстві стояла не дуже високо, і він змушений був у 1796 році залишити Париж. Через Голландію Штейбельт їде до Лондона, куди й прибув 2 січня 1797 року.

І далі діяльність Штейбельта розгортається в столицях Європи—Лондоні (1798—1799 і 1802—1805 рр.), Парижі (1800—1802 і 1805—1808 рр.), Берліні та інших великих містах Німеччини (1799—1800 і 1808—1822 рр.), у Празі (1800 р.), Відні (1800 р.),—і саме у Відні Штейбельт вступив у піаністичне змагання з Бетховеном, з якого Бетховен вийшов остаточним переможцем лише після другої зустрічі з противником. Європейська слава Штейбельта як виконавця і композитора дедалі більше зростає, твори його стають зразками модного репертуару музикуючих дилетантів. Та, не зважаючи на славу і матеріальний успіх, Штейбельт весь час зазнає грошових труднощів, від яких не врятовує його і комерційна діяльність. Домагання кредиторів, постійні конфлікти з навколишнім оточенням примушують Штейбельта покинути звичні місця і навесні 1809 року приїхати до Петербурга.

Втома від бурхливого і незабезпеченого існування, а також сприятливі умови роботи, які тоді були в Росії для іноземних музикантів, примусили Штейбельта, очевидно, лишитись у Росії до самої своєї смерті. Росія була ознайомлена з творами Штейбельта ще до його приїзду. В Петербурзі Штейбельт розвиває пожвавлену діяльність як оперний і балетний композитор, він стає дирижером французької опери в Петербурзі. Вперше як композитор виступив Штейбельт перед петербургською публікою в 1809 році з балетом „Імператорське свято". Слідом за ним була поставлена з успіхом опера „Cendrillon", перша постановка якої відбулась 14 жовтня 1810 р. „Вчора,—повідомляють „Северная почта", № 100 за 1810 рік, і „Известия внутренние", СПБ, 15 жовтня 1810 р.,—в день народження її величності государині імператриці Марії Федорівни після закінчення у великій придворній церкві божественної служби, принесено було їх імператорській величності поздоровлення, як від знатніших Росії чинів, так і від чужоземних міністрів. Обіденний стіл для знатніших обох статей осіб був на половині у государя імпе-

ратора. Увечері була представлена на Ермітажному театрі нова французька опера „Сандрільон", з усією її величчю". (Характерно для тодішнього становища музикантів при російському царському дворі початку XIX століття—прізвище композитора не названо). З цієї нагоди Штейбельт дістав звання „царського руського придворного капельмейстера" і подарунок — перстень вартістю в 900 карбованців. Штейбельт, таким чином, зайняв місце капельмейстера французького оперного театру—композитора Буальдьє, який повернувся наприкінці 1810 року до Парижа.

В Петербурзі Штейбельт написав балет „Der blöde Ritter", триактну оперу „Largines" (за оперним словником Рімана—обидві в 1810 році) і комічну оперу—пастиччіо „Les folles amoureuses", де йому належать тільки деякі номери. Крім того, в Петербурзі, — можливо, ще до приїзду Штейбельта (в 1808 р.), — була поставлена його опера „La Princesse de Babylone. В 1823 році Штейбельт почав переробку своєї кращої опери—„Ромео і Джульєтта", а також написав нову оперу—„Le jugement de Midas", але обидві ці роботи були перервані смертю.

В 1812 році Фільд, який приїхав до Росії раніше від Штейбельта, хотів переїхати з Петербурга до Москви, але, поживши там недовго, вирішив повернутись назад до Петербурга. Його місце зайняв Штейбельт, якому Фільд передав свої уроки і квартиру. Що робив Штейбельт під час війни 1812 року і, зокрема, під час захоплення французами Москви,—невідомо. В усякому разі, він незабаром повертається до Петербурга, і 8 березня 1815 року оголошує бенефісний концерт, в якому, після увертюри з опери „Ромео і Джульєтта", повинен був грати свій фортепіанний концерт. Проте, через хворобу його змушений був замінити Фільд.

Зайнявшись оперною творчістю, Штейбельт не припиняє своїх піаністичних виступів. Так він грає у своєму концерті разом з Фільдом, очевидно, ще в 1811 році. Програма цього концерту (оригінал—французькою мовою) така: „На Поліцейському мосту в четвер 19 березня (1811 р.) пан Штейбельт, придворний капельмейстер його імператорської величності, матиме честь дати великий вокальний і інструментальний концерт: 1. Увертюра до опери Фернанд Кортец, автора „Весталки". 2. Арія Чімарози у виконанні m-me Лебедевої. 3. Пан Штейбельт виконає на фортепіано свій твір—Воєнний концерт з двома оркестрами. 4. Дует Майера у виконанні m-me Самойлової і m-me Лебедевої. 5. Хор з опери „Йосиф", твір Мегюля. 6. Нова концертна увертюра для двох фортепіано, написана паном Штейбельтом, у виконанні його і пана Фільда. 7. M-me Самойлова співає полонез, з вставками хорів, новий твір пана Антоноліні. 8. Пан Лафон виконає на скрипці свою фантазію на арії з „Весталки". 9. Пан Штейбельт виконає пасторальне рондо, відоме під назвою „Буря", в яке він введе російську арію. 10. „Воєнний фінал".

Відомо також, що 16 березня 1820 року Штейбельт виступив з своїм новим, восьмим фортепіанним концертом. Як піаніст, Штейбельт був дуже відомий і мав успіх. Так, „Газета для элегантного общества" в повідомленні з Петербурга (9 червня 1815 р.) називає Фільда і Штейбельта незаперечно першими фортепіанними віртуозами в Петербурзі.

Штейбельт помер у Петербурзі 20 вересня 1823 року. На урочистих похоронах були виконані інтродукція до незакінченої опери „Le jugement de Midas"і траурний хор з третього акту „Ромео і Джульєтта". Син Штейбельта (дружина Штейбельта померла в 1817 році) лишився в такому скрутному матеріальному стані, що генерал-губернатор Мілорадович влаштував у квітні 1824 року благодійний концерт на його користь.

Навіть коротка біографія досить виразно розкриває основні, характерні риси особистості і музичної діяльності Штейбельта. З життя Штейбельта явно випадає останній період його, бо перебування в Росії, кінець-кінцем, не мало істотного значення для його творчості і майже ніякого — для його піанізму. І все бурхливе життя Штейбельта стає перед нами як ланцюг безперервних мандрувань, безупинного чергування успіхів і невдач. На всій його діяльності, якої б сфери вона не торкалась, відбивається непевність у завтрашньому дні. Піаніст-віртуоз, композитор і ділок Штейбельт полем своєї діяльності обрав столиці головних країн Європи—Париж, Лондон, Відень, Берлін і, нарешті, Петербург. Але ніде (знову таки, за винятком Петербурга) він не затримується надовго, і це надає його діяльності справді космополітичних рис. В біографії Штейбельта, безперечно, можна знайти

спільні риси з піаністами-виконавцями, його сучасниками, Клементі, Крамером, Дюссеком, Гуммелем. Але вони, не зважаючи на багаторічні поїздки по Європі, були зв'язані з культурою переважно якоїнебудь однієї країни, тоді як Штейбельт намагався позабути, що він — німець, однаково погано до кінця свого життя розмовляв і писав по-німецьки і по-французьки, не належачи ні до якого народу, ні до якої європейської країни.

Всі піаністи кінця XVIII і початку XIX століття своєю діяльністю і творчістю були тісно зв'язані з попередньою музикальною культурою XVIII століття. Залежність від старих, феодальних умов життя музиканта відбилась, наприклад, у Гуммеля і Дюссека в їх тривалому перебуванні на посаді придворних музикантів. У творчості Клементі і Крамера надзвичайно сильним був струмінь поліфонічного мистецтва XVIII століття. Діаметрально протилежною всьому цьому була музикальна діяльність Штейбельта: він не тільки нічого не запозичує в своїй творчості з скарбниці поліфонічного мистецтва, хоч мав цілковиту можливість перейнятись ним у свого єдиного вчителя — Кірнбергера, але намагається порвати навіть з класицизмом, що так ясно проявляється в творчості тих же Клементі і Крамера. В своїй діяльності він не тільки концентрує все те нове, чим відрізнялось життя музикантів його сучасників від становища музикантів у феодальному суспільстві XVIII століття, але наче передбачає багато де в чому діяльність наступних піаністів XIX століття. Тому Штейбельт — не тільки один з перших піаністів-віртуозів космополітів, але, — що куди важливіше і що визначає його основне значення в історії піанізму, є справді першим піаністом, який найяскравіше втілив у своїй творчості всі найхарактерніші і в той же час найнегативніші риси піанізму в капіталістичному суспільстві.

В усій піаністичній діяльності Штейбельта насамперед вражає одна риса — цілковита відсутність будьяких піаністичних ідеалів, будьяких широких музикальних інтересів. Марно шукати в біографічних матеріалах про Штейбельта відомості про його ставлення до творів найвидатніших композиторів минулого або його сучасників, мовчать про це і відомі нам листи Штейбельта. Музикальні проблеми, питання творчості, виконавства ніби взагалі перебувають поза сферою його уваги. Основною рушійною силою в житті Штейбельта були гроші.

Вся музична діяльність Штейбельта проходила в найбільших європейських столицях, де музикальне мистецтво оплачувалось найвище. Надзвичайно характерною є особлива любов Штейбельта до Парижа і Лондона. В Лондоні того часу більше, ніж будьде, процвітало публічне концертне життя. Там були кращі фортепіанні фабрики, інструментам яких належало майбутнє, великі нотні видавництва. Атмосфера капіталістичного зрілого життя Лондона, життя Парижа, яке, тількищо скинувши феодальні пута, бурхливо розвивалось, якнайкраще відповідали кипучій, ініціативній, схильній до рискованих комерційних справ натурі Штейбельта. В цих двох містах, власне кажучи, і проходила до від'їзду в Росію вся діяльність його. Примусити його виїхати з Парижа чи Лондона могло лише прагнення до ще більших прибутків або ж, що бувало частіше, страх перед арештом за борги. І тільки зазнавши тут остаточного фінансового краху, втомлений Штейбельт вирішує залишитись у Росії, звідки, після смерті дружини, пише братові: „Це нудне життя, але принаймні спокійне життя". Безперечно, це одночасно і кінець музичної діяльності Штейбельта, відхід його від боротьби за гроші, яку з таким запалом він до того часу вів. І хіба не було для Штейбельта іронією долі закінчити своє життя, як музиканту минулого століття, придворним капельмейстером? Та, з другого боку, і тут Штейбельт не зраджує себе: все дістає виправдання, якщо добре оплачується. І в Петербурзі життєвий успіх — основне для Штейбельта, — з цього погляду він розглядає і майбутнє свого сина. Так, у листі він пише: „У мене — тільки єдиний син, який досі зі мною, але скоро він вирушить на дипломатичну службу при перших міністрах держави, де він зможе дуже легко піднестись"

В розквіті своєї діяльності Штейбельт не задовольнявся тільки музикальною роботою: в Парижі він бере участь у видавничій справі, дає технічні поради фортепіанним фабрикантам Ерару і Плейелю, а в Лондоні взагалі займається якимись неясними спекуляціями. Наскільки комерційна діяльність поглинала Штейбельта і примушувала його нехтувати музикою, видно із слів „Всеобщей музыкальной

газеты" (1801 р.): „Знаменитого піаніста Дюссека чекають у Парижі; можливо, вдасться спостерігати цікаве змагання між ним і Штейбельтом, що зможе розбудити останнього, який, здається, заснув під жезлом Меркурія". Проте, бог торгівлі міцно тримав під своєю владою Штейбельта, і в піаністичне змагання з Дюссеком він не вступив.

Ось Штейбельт, прощений дезертир, відомий в Європі піаніст і композитор, після п'ятнадцятирічної відсутності приїздить до свого рідного міста в Берлін. Здавалося б цілком природним, що кожний музикант на його місці хотів би ознайомити слухачів з своїми творами, демонструвати свою віртуозність. Та для Штейбельта основне—хороший збір з концертів. Обманувшись у своїх сподіваннях, Штейбельт нарікає в листі до брата (1823 р.) на те, що він „став жертвою" поганої поради—призначити надто високу ціну на квитки, а інтриги юрби ворогів (серед них він підозріває і своїх братів), яка сплела навколо нього сітку коварства, „примусили мене,—пише він,—надто ясно зрозуміти, що я не доб'юсь свого щастя в своїй вітчизні... я вирішив знову покинути мою батьківщину".

В чому ж полягає для Штейбельта щастя, недвозначно видно з дальших слів листа: „поїздка до Гамбурга і моє двомісячне перебування в столиці коштували мені дуже багато грошей, і я був змушений зробити деякі борги". Почуття, зв'язані з поверненням на батьківщину, музикальні інтереси—все поступається місцем перед грошовими розрахунками, а коли вони не виправдались, для Штейбельта стає очевидним, „наскільки його не зрозуміли в його рідному місті". Дальшим—після Берліна—місцем для своєї концертної діяльності Штейбельт обрав Прагу, про що Томашек лишив барвистий опис у своїй автобіографії: „Штейбельт,—за його словами,—в щасливий час прибув до Праги, щоб добути гроші і лаври". Час було вибрано вдало—знать перебувала в місті і, завдяки рекомендації герцогині Курляндської, Штейбельту вдалось розповсюдити на концерт по підписці в приватному домі понад триста квітків, по дукату кожний. Матеріальний успіх було забезпечено, і Штейбельт вирішив не влаштовувати відкритої академії. Та гра його великого успіху не мала. Тому він добився дальшого припливу грошей випробованим уже ним у Лондоні способом: дружина супроводжувала його виступи виконанням на тамбурині спеціально написаних п'єс „Вакханалії". Дамам пражського артистократичного кола цей вид мистецтва настільки сподобався, що дружина Штейбельта взялась давати уроки гри на тамбурині, при чому курс навчання, що складався з дванадцяти уроків, оплачувався 12 золотими дукатами. Передбачливий Штейбельт забезпечив себе запасом тамбуринів, які також продавав по 12 дукатів штуку. „Завдяки цьому,—закінчує Томашек,—Штейбельт пробув у Празі кілька тижнів і поступово розпродав повний віз тамбуринів".

Штейбельт виїхав з Праги, очевидно, без особливих лаврів, але, безперечно, з грішми. Гра в концертах „Вакханалій" і продаж тамбуринів були, порівняно, ще невинними комерційними методами, які забезпечували Штейбельту успіх. В куди менш привабливому світлі змальовує його здійснене ним незабаром, грандіозне своїм розмахом, чисто капіталістичне підприємство, яке мало на меті нажитись на ораторії Гайдна „Сотворіння світу". Скориставшись з великого інтересу паризької публіки до нового монументального твору, з успіхом уже виконаного у Відні і Лондоні, Штейбельт разом з Сегюром за дуже короткий час (Штейбельт повернувся до Парижа восени, а ораторія була поставлена 24 грудня) вільно переклали німецький текст Світена на французьку мову, пристосувавши його до смаків паризької публіки. (Так, наприклад, Єва, звертаючись до Адама, співала: „Ти—душа моя, ти—моє життя, я люблю падати в твої обійми!"). Штейбельт поставив ораторію ще раз, у 1809 р., у Вільно, але, для більшого успіху, здогадався перекласти текст польською мовою. Написавши нову музику до речитативів, зробивши купюри, змінивши подекуди оркестровку і дописавши власну музику, він зовсім перекрутив ораторію. Він навіть,—можливо, дуже поспішаючи,—викинув фінальний хор, написавши замість нього: „Тут, для закінчення, взяти хор, що закінчує другу частину". Підготувавши, таким чином, твір для виконання, Штейбельт стає головним натхненником реклами для забезпечення збору в театрі Великої опери.

Нестримна реклама, така властива кожній дутій капіталістичній справі, принесла свої плоди: за чотирнадцять днів до постановки було розпродано всі квитки, а в

день спектаклю величезний натовп людей, які не встигли купити квитків, зібрався з дев'ятої години біля будинку театру. При виконанні твору Штейбельт сам грав на фортепіано. На постановці ораторії організаторам вдалось забезпечити присутність першого консула—Наполеона. Для якої публіки старався Штейбельт, найкраще видно з того, що при обговоренні постановки ораторії газети найбільше місця приділяли описові жіночих туалетів.

Історія піанізму знає наприкінці XVIII і в першій половині XIX століття немало видатних піаністів, які стали комерсантами, які в своїй новій діяльності далеко не завжди були цілком чесними і відданими високим ідеалам мистецтва. Досить нагадати, що Крамер і Гуммель, не кажучи вже про масу середніх піаністів-композиторів, писали на безпосереднє замовлення видавництв багато оперних попурі, фантазій та ін., розрахованих на широкі верстви дилетантів, які грали на фортепіано. З другого боку, відоме також, наприклад, не зняте з Крамера обвинувачення в плагіаті („Екзерсис", ор. 6 № 2 і соната), висунуте проти нього Клементі. Та всі такі непорядні вчинки видатних піаністів бліднуть перед фактами музично-комерційної діяльності Штейбельта. Так, наприклад, його шостий концерт, що має програмний характер, під назвою „Подорож на гору Сен-Бернар" як своєю основною ідеєю, так і в деталях (гімн монахів, звучання монастирських дзвонів, національна музика савоярів з акомпанементом трикутника) є прямим запозиченням з опери Керубіні „Еліза, або подорож на гору Бернар". У ділову практику Штейбельта входив постійний продаж одних і тих же творів різним видавцям. Іноді при цьому він до своїх старих фортепіанних сонат з облігатною скрипкою приписував партії віолончелі, альта і видавав їх за зовсім нові твори. Так, наприклад, до фортепіанної сонати з облігатною скрипкою, виданої приблизно в 1798 році під ор. 30 у Ледюка, він дописує партії альта і віолончелі і продає їх Петерсові як ор. 51. Таку саму комерційну операцію Штейбельт намагався проробити в 90-х роках з парижським видавцем Бойєром, який, до речі, покровительствував піаністові, що тоді тільки починав свою музикальну кар'єру, і зробив йому значні послуги. Та це не завадило Штейбельту продати Бойєру як новий твір свої ж видані фортепіанні сонати з облігатною скрипкою ор. 1 (яка була видана вже приблизно в 1788 р.) і ор. 2, дописавши до них тільки партію віолончелі, яка просто повторювала бас фортепіанної партії. Але цього разу Штейбельта спіймали на гарячому, і він змушений був без окремої плати віддати видавцеві свої фортепіанні концерти № 1 (C-dur) і № 2 (e-moll). Нерідко Штейбельт для своїх „нових" творів задовольнявся викладом в іншій тональності попередніх творів або зміною в них початкових тактів.

При всій своїй пристрасті до наживи Штейбельт в той же час був надзвичайно легковажний у грошових справах і, не зважаючи на те, що заробляв великі суми, майже завжди був обтяжений боргами. Навіть весь період свого життя в Росії (де, за власними його словами, він давав на день у середньому по сім уроків, а за кожні два уроки діставав 25 крб., концерт же давав йому не менше 4000 крб. і оперний бенефіс—7000—8000 крб.), Штейбельту не вдалось зробити жодних заощаджень.

Та все таки Штейбельт ревно обстоює свої матеріальні права,—так, він протягом семи років судиться з своїм учнем, якому не дав обумовленої кількості уроків. Той же став вимагати (1805 р.) в Парижі від Штейбельта повернення частини суми, заплаченої за уроки, але Штейбельт висунув зустрічний позов на решту як винагороду за те, що не спростував свого часу зловживання його ім'ям у рекламному оголошенні. Поряд з цією суто буржуазною рисою характеру, Штейбельт, не зважаючи на всю свою легковажність у грошових справах, мав ще, очевидно, одну „міщанську доброчесну рису"—скнарість, з якої й випливали його вічні підозри, що його обкрадають. Так, у листі до брата з Петербурга він просить знайти йому служницю, найкраще родичку, яка б „справді додержувала його інтересів", бо його обдурюють, мовляв, з усіх боків. Ці слова звучать зовсім кумедно у вустах Штейбельта, який обдурював своїх видавців стільки раз.

Політичних переконань у Штейбельта, очевидно, взагалі немає. Всякий соціальний лад хороший, аби він забезпечував хороші прибутки. Штейбельт домагається місця придворного віртуоза при Людовіку XVI, але революція припиняє його діяльність.

Штейбельт не тікає від революційних бур до Англії, як Дюссек, але й не віддає новому ладові всі свої сили й талант, як Госсек. Він оглядається в обстановці, що створилась, і, прекрасно врахувавши вимоги часу, пише оперу „Ромео і Джульєтта". Відмовлення дирекції Великого театру не бентежить його,—він заміняє речитатив прозаїчним діалогом і ставить оперу в театрі Фейдо. Автор лібретто, барон Сегюр, „улюбленець парижського жіночого суспільства", вводить Штейбельта в салони Директорії, де той скоро добивається блискучого становища. Дальші зміни політичних „переконань" Штейбельта відбились у назвах його численних воєнних фантазій для фортепіано.

Живучи у Франції, він оспівує перемоги французьких революційних армій, а потім—першого консула і, нарешті, імператора Наполеона. В Англії він пише фортепіанну п'єсу з нагоди перемоги англійського флоту над голландським, а втікши з Франції, і влаштувавшись у Петербурзі, пише „Тріумфальний марш" на вступ Олександра I і Фрідріха-Вільгельма III у Париж" (1814 р.), а також „воєнну п'єсу"—„Повернення російської кавалерії до Санкт-Петербурга 14 жовтня 1814 року".

Сам Штейбельт в оголошеннях про свої концерти приписує собі, залежно від обставин, той чи інший титул. Утікши з Франції від кредиторів, він у Франкфурті називає себе „капельмейстром з Лондона", а в Ризі, наближаючись до мети своєї подорожі—Петербурга, де панувала французька опера,—„капельмейстером" з Парижа". Поведінка Штейбельта, кінець-кінцем, визначалась не стільки індивідуальними особливостями його характеру, скільки суспільними умовами, в яких проходила його діяльність. Зрозумівши на практиці закони капіталістичної конкуренції, що захопили також і галузь мистецтва, Штейбельт вирішив, що не варто боротися з ними, а найкраще, найкорисніше—намагатись діяти так, щоб здобути для себе з кожної ситуації якнайбільшу вигоду. Цьому правилу буржуазної життєвої мудрості Штейбельт був вірний усе своє життя. Ще під час навчання свого у Кірнбергера він,—можливо, і не зовсім свідомо,—відбирає тільки те, що може придатись для майбутньої кар'єри піаніста-віртуоза: він, безперечно, працює над фортепіанною технікою, засвоює деякі музикально-теоретичні знання, але зовсім байдужий до поліфонічної майстерності свого учителя. І, що особливо важливо, повз Штейбельта пройшли естетичні погляди Кірнбергера. Тим часом Кірнбергер був прибічником теорії афектів, в якій, безперечно, лежало зерно правдивого, реалістичного підходу як до музикальної творчості, так і до виконавства. Кірнбергер у „Theorie der schönen Künste" Зульцера (перша частина, 1771 р.) писав: „Вираження—душа музики: без нього вона просто приємна іграшка; завдяки йому вона стає найпереконливішою річчю, яка непереборно впливає на наше серце". Штейбельт ніколи не прагнув у своїй музиці „передати вуху відчуття від поривів душі", як пише там же Кірнбергер. Піанізм Штейбельта розраховував виключно на бравуру, зовнішній ефект, використовуючи, коли невистачало піаністичних засобів, бубон і навіть трикутник. Зовсім не випадково, що Штейбельт не продовжував більше ні з ким, після занять з Кірнбергером, своєї музичної освіти, і ще менше схильний був до загальної освіти чи самоосвіти. Успіху Штейбельт добивався даними зовсім іншого порядку. Як справжній музикальний ділок, він мав покладатись у буржуазному суспільстві, з його жорстоким пануванням конкуренції, тільки на свої власні сили, на свою винахідливість і підприємливість. Слова Штейбельта—„я став тим, чим я є, завдяки моїм зусиллям і напруженню", пояснюють не тільки формування його музикальної особистості, але й весь його життєвий шлях. Характер Штейбельта цілком відповідав тим методам, якими він добивався успіху і матеріальної забезпеченості. Однією з основних рис його була повна самостійність і небажання особливо зважати на громадську думку. Він „завжди був вірний сам собі, непривітний, нетовариський, гордовитий, чванливий і надмірно честолюбний". Постійно чути нарікання на вади в його вихованні, на його неввічливість, нетактовність, „фантастичні вихватки". Але розрахунок Штейбельта був правильний. Капіталістична епоха сприяла діяльності саме таких людей, що добивались абсолютно безцеремонно досягнення своїх егоїстичних цілей. І Штейбельт однаково легко використовує своє становище і при дворі Людовіка XVI, і в салонах Директорії, і при російському царському дворі; в Берліні він використовує прихильність міністрів, знаті, і „особливо,—як він сам пише,—його королівського ви-

сочества, князя Радзівілла і його світлійшої дружини, які віддали мені особливу честь запрошенням мене і дружини до столу", в Парижі домагається прихильності Наполеона. Одночасно Штейбельт користується з послуг видавців і фабрикантів фортепіано—Бойера, Ерара і, особливо, Плейеля, який неодноразово виручав його з критичної фінансової скрути.

Не останнє місце в успіхах Штейбельта, очевидно, мала зовнішність його. Гарні, правильні риси обличчя, живий погляд очей, великий темперамент,—цими рисами Штейбельт значною мірою зобов'язаний своїми успіхами серед дам парижського світського кола, вплив яких він добре зумів використати. Зовсім невипадково переважна більшість музикальних творів Штейбельта присвячена титулованим жінкам.

Завойовуючи собі певне становище в суспільстві і матеріальне благополуччя, Штейбельт неминуче мав стикнутись з людьми, які оточували його, особливо ж з музикантами, інтереси яких він порушував. Біографія Штейбельта сповнена фактів, які вказують на постійні конфлікти, на ворожість, обумовлену його безцеремонною, неетичною, часто зухвалою поведінкою. Але особливо погане ставлення Штейбельта було до піаністів: у своєму прагненні до швидкої наживи він у кожному з них вбачав конкурента і заздрив чужому успіхові. Характерним є ставлення Штейбельта до Фільда під час їх спільної діяльності в Росії. Дюбюк у своїх спогадах про Фільда пише: „В Петербурзі Фільда зустріли з ентузіазмом і він зразу затьмарив собою тодішнє світило Штейбельта" (це не зовсім точно, бо Фільд після короткочасного перебування в Москві захотів повернутись до Петербурга, Штейбельт же поїхав на його місце до Москви. Не дивно, що Штейбельт заздрив Фільдові і, як видно, навіть не намагався приховувати свого почуття). Цікавою ілюстрацією до цього є слова Ф. А. Гебгарда, актора німецького театру в Петербурзі, друга Фільда: „Д. Штейбельт,—пише він,—дуже заздрив славі Фільда, він був недбалий і легковажний, у багатьох концертах нічого не дав нового з своїх творів і хотів на наступному зробити сильний хід. Він також постійно бував у нашому домі, тільки якщо він зустрічав Фільда, то виходив. В даний момент він відчував потребу в ньому і просив мене про посередництво, щоб Фільд разом з ним зіграв новий подвійний концерт його творів. Фільд зразу ж погодився. Зал був увечері переповнений. Штейбельту належало перше соло і його вітали оплесками. Тепер настала черга Фільда, і після закінчення соло ніяк не могли закінчитись буря вітань і вигуки „браво". Коли потім Штейбельт почав своє друге соло, він так сильно і дико ударив по клавішах, що одна струна вистрибнула майже до стелі залу".

Штейбельт не міг, очевидно, ставитись добре навіть до людей, з якими його зв'язували ділові і навіть дружні відносини. Плейель, який найближче стояв до нього і неодноразово, наскільки відомо, виручав його,—і той змушений був з невідомих причин порвати з ним. Для відносин Штейбельта з навколишніми людьми характерно, що атмосфера ворожості навколо нього виникала неминуче і при дворі Людовіка, і в аристократичних салонах Парижа, Лондона, Берліна, Праги, і в буржуазних колах. Сутички Штейбельта з суспільством не були аж ніяк обумовлені ідейними мотивами,—Штейбельт ніколи не протиставляє свої ідеологічні погляди іншим, ворожим йому, вся його діяльність—це боротьба за найвигідніший продаж своїх творів, свого виконавства і усунення конкурентів з свого шляху.

Не зважаючи на надзвичайно негативні риси, властиві Штейбельтові як людині взагалі і як музикантові, все таки він мав велику славу в Парижі, Лондоні, Дрездені та інших містах Європи, його гра і твори мають величезний успіх. Популярність Штейбельта як композитора доходила до того, що,—очевидно, для кращого збуту,—твори інших авторів видавались видавцями під його ім'ям. Поряд з надзвичайним умінням Штейбельта задовольнити злободенні музикальні смаки публіки, не можна заперечувати його обдарованості як композитора і піаніста, при чому цінною рисою в його творчості є, безперечно, властиве йому новаторство, передбачення деяких пізніших виразних засобів у піанізмі.

Фортепіанна творчість Штейбельта своєю тематикою, музикальною формою, піаністичною технікою дуже яскраво відображає історичне місце Штейбельта як одного з перших і найхарактернішого серед них піаніста салонно-віртуозного на-

пряму. Хоч серед творів Штейбельта є понад сто сонат, але ця музикальна форма зовсім не показова для стильового напряму його творчості. Штейбельт одним з перших серед композиторів свого часу демонструє розклад сонатної форми віденських класиків. Штейбельт писав свої численні фортепіанні сонати з акомпанементом із скрипки, віолончелі, альта, флейти ad libitum, при чому ці інструменти, звичайно, дублювали мелодію або бас і без всякої шкоди для твору взагалі могли бути викинуті,— для дилетантів. Сонати Штейбельта звичайно двочастинні: перша частина сонат, як і концертів, щодо форми приєднується до моцартівської, друга частина, як така, що не дає достатнього приводу для блискучої бравури, а вимагає глибокого, зосередженого почуття, або зовсім не дається, або в деяких випадках зведена до 30 — 40 тактів; остання частина — рондо. Настрій сонат обертається в межах наївного задоволення, викликаного самим процесом гри, псевдопафосу або сентиментальності. Дивно, як сонати Штейбельта, буквально поряд з прекрасними музикальними темами, що передбачають іноді навіть Бетховена і Шуберта, заповнені написаним,— очевидно, похапцем,— матеріалом, який Шуман дотепно назвав „пасажним мотлохом" (наприклад, перше Allegro другої сонати з ор. 7—„Три великі сонати"). Найхарактернішими для фортепіанних творів Штейбельта—твори дрібних форм, які вперше в історії широко розвинулись у салонно-віртуозному піанізмі: фантазії, танці, марші, рондо, дивертисменти, попурі і т. ін. Кращими з цих творів слід, очевидно, вважати етюди, що вийшли в 1805 році в Парижі під назвою „Etudes pour le piano forte contenant 50 Exercices", ор. 78.

Тому значніше щодо кількості творів місце в творчості Штейбельта займають п'єси явно салонного характеру,—ці п'єси найхарактерніші для його піаністичної діяльності. Твори ці одверто писались для дилетантів, і навряд чи й сам автор схильний був надавати їм скількинебудь значної музикальної цінності. Основне завдання їх— створити моду на відповідні твори або задовольнити моду, що існує на музичному ринку. Уже в самих назвах п'єс часто відбито їх призначення—дати не таке вже й складне задоволення музикантам-дилетантам, як, наприклад, ор. 24 „Розваги леді" (прибл. 1797 р.), ор. 35 і ор. 43—„Розваги для дам", ор. 102 „Новорічні подарунки дамам" (улюблений російський танець з варіаціями), G-dur. Перше місце серед салонно-віртуозних п'єс Штейбельта займають, безперечно, фантазії, серед яких понад тридцять—з варіаціями. Цей останній жанр не тільки широко пропагувався Штейбельтом, але, очевидно, є його „музикальним винаходом". Важливість цього факту навряд чи можна переоцінити, якщо взяти до уваги, що твори саме цього роду зайняли одне з головних місць у творчості композиторів салонно-віртуозного напряму в першій половині XIX ст. (Мошелес, Калькбреннер, Герц). Темою для фантазій часто були популярні пісні і арії, як, наприклад, „Фантазія у формі сцени з 8 варіаціями на дві російські арії" (d-moll), „Фантазія з 9 варіаціями на російський вальс" (a-moll) і багато інших. Інтерес становить „Фантазія на полонез La placida campagna" і інші арії, виконувані m-me Каталоні або фантазія „Гроза на морі" на тему венеціанської баркароли, „La blondina en Landoletta" і інші арії, виконувані m-me Каталоні, саме такий вид фантазії-попурі набуває далі великого поширення (зокрема у Мошелеса).

Переважна більшість фантазій Штейбельта, як і ряд його інших творів для фортепіано, має програмний характер. Особливо багато написано ним різних „воєнних фантазій", які були дуже поширені в епоху наполеонівських воєн,—їх писало багато композиторів (особливо Фоглер), але Штейбельт, як ніхто, зумів використати смаки публіки і негайно відбивав у фортепіанному творі той чи інший бій. До фантазій, написаних у Росії, відноситься „Публічний хресний хід на Неві" (1806), „Петергофський марш" (1811) і ор. 101 „Велика фантазія — Пожежа Москви". На початку останньої фантазії дано програму, а нотний текст весь час супроводиться словесними, програмними поясненнями. Повний текст фантазії, як і пояснення, дано французькою (першою) і російською мовами, при чому російський переклад зроблено далеко не точно. Російська назва фантазії така:—„Изображение об'ятой пламенем Москвы. Фантазия для фортепиано. Сочинение, посвященное Россиянам Двора Его И. В. капельмейстером Д. Штейбельтом".

І далі—пояснення: „Об'яснение. Древле стены города Фив сооружались по гласу лиры Амфиона, менее искусный и менее счастливый сочинитель сего посвя-

щает лиру свою к воспеванию об'ятого пламенем величайшего города в мире. Он не стремится изобразить картину пожара, но желает представить воображению ужас жителей, всенародное смущение, отчаяние матерей с младенцами на руках, убегающих из пылающих домов своих; вопль злополучных, не знающих куда направить путь свой; мольбы, возглавляемые к небесам, и все скопление горестных чувств, порожденных чрезвычайным несчастием и столь сродных к воспламенению воображения поэтов, живописцев и музыкантов". Окремі частини фантазії мають програмні назви: інтродукція; вхід Наполеона в Москву, урочистий марш на голос: „Мальбрук в похід зібрався"; початок пожежі; зойк злополучних; одчай жителів, благання їх до вічного; моління про збереження днів його імператорської величності Олександра... Adagio на голос англійської арії: „Господи, спаси царя"; продовження пожежі; висадження Кремля; загальний жах; вступ донських козаків, загальна бійка; прибуття російської інфантерії; стогін і зойки переможених на голос відомої арії „Пойдем, сыны отечества, настал день славы" (в 90-х роках Штейбельт „Марсельєзою" з варіаціями оспівував перемогу французької армії над австрійцями); раптова втеча переможених; радість переможців, російські танці з варіаціями (сім варіацій). „Пожежа Москви" є, власне, попурі, з бідними музикальними образами, що не відзначаються яскравістю та оригінальністю, і чисто зовні, непереконливо зв'язаними з програмою (так, висадження Кремля—це гама Es-dur—субдомінантова гармонія—шістнадцятими в унісон двома руками протягом трьох з половиною октав).

Для більшої доступності своїх фортепіанних творів Штейбельт неодноразово використовував у них популярні пісні, модні арії і т. ін. Особливо цікавими щодо цього є двадцять попурі, виданих Штейбельтом у 1791—1798 рр. у Парижі. Такий самий характер, очевидно, мають і ор. ор. 10 і 16—„Суміш арій і пісень у формі сцени" (1794). Так, наприклад, один з них—„П'ятнадцяте попурі або Капріс для фортепіано" (Париж) складається з таких частин, сполучених елементарними модуляціями: арія Ніни Паізіелло, написана в тричастинній формі, при чому середньою частиною є Andante Гайдна, allegro agitato con espressione Штейбельта, Aire de noce de Larine, Allegretto de la Bella Pescatrice, друга арія Ніні Паезіелло, d'ella Pastarella nobile, знову перша арія Ніни; великий модуляційний хід Штейбельта, Allegro idel'ttaliona in Londerra і, нарешті, повторення першої арії Ніни, обробленої у вигляді пасторалі. Ця пастораль включена Штейбельтом у написані ним уже в Петербурзі варіації на тему другої арії („Journal de Musique", № 5). Дуже характерно, ще в цьому своєрідному жанрі „фортепіанного пастиччіо" власна музика Штейбельта різко випадає з загального стилю арій італьянських опер, з яких, в основному, складається попурі.

Усе своє життя Штейбельт прагнув писати найпопулярнішу музику, яка могла б мати легкий збут у широких колах дилетантів. Ілюстрацією цього є його численні „вакханалії", дивертисменти, марші, вальси, написані для фортепіано з тамбурином, а іноді і з трикутником.

Зокрема, „Вакханалії"—найяскравіший, здається, зразок салонних п'єс, написаних для дилетантів. „Вакханалії" позбавлені будьяких художніх і піаністичних якостей. Написані („Douze Bacchanales pour le Fortepiano avec accompagnement de Tombourin ad libitum", збірники № 1 і № 2, а також „Dix Bacchanales pour le Fortepiano avec accompagnement de Flüte, Tambourin et Triangle") в простій тричастинній формі, вони являют собою механічне, позбавлене будьякого розвитку повторення невиразного тематичного матеріалу, з надзвичайно банальною мелодією, з найелементарнішою гармонією, що суціль обмежується стомлюючим чергуванням тоніки і домінанти і найпростішим одноманітним ритмом. В технічному відношенні п'єси ці не ставлять перед виконавцем абсолютно ніяких піаністичних завдань. Партія тамбурина є механічним додатком, і включення її пояснюється тим, що в концертах Штейбельта її виконувала дружина його, чарівна красуня, якщо судити з повідомлень сучасників. Навряд чи можна у фортепіанній літературі зустріти ще такий зразок музикального ремісництва, що стоїть зовсім осторонь мистецтва.

Запити виконавців, для яких призначалась більшість фортепіанних творів Штейбельта, обумовили також і їх техніку. Метою технічних формул фортепіанних п'єс

Штейбельта було при відносній їх нескладності забезпечити п'єсі досить блиску і бравури. Техніка в творах Штейбельта є дальшим розвитком моцартівської в її підрозділах—пасажний, гамоподібний і арпеджіоподібний, а також ламаних інтервалів. Порівняно дуже скромне місце займає техніка подвійних нот і техніка октав, яка досягла на той час такого значного розвитку в сонатах Клементі.

Звертає на себе увагу нерівномірність технічного навантаження на обидві руки, бо ліва звичайно зайнята різними модифікаціями альбертівських басів. Дуже незначне число кантиленних місць у фортепіанних творах Штейбельта не ставить скількинебудь серйозних вимог великого і глибокого тону. Все це вказує на місце Штейбельта—композитора фортепіанних творів в історії піанізму, як на творця, поряд з деякими іншими композиторами-сучасниками (наприклад, Рісом, Плейелем), такого поширеного потім стилю салонно-віртуозної літератури з специфічною технікою, „легкою" для виконавця, яка, проте, звучить, як „важка".

В галузі такої техніки Штейбельту належать деякі винаходи: насамперед сюди відноситься запроваджений у піанізмі,—очевидно, вперше,—тремоло. Цей вид техніки є наче ідеальним засобом для досягнення ефекту блискучої, бравурної гри, засобом одночасно доступним кожному піаністові-дилетантові. Не дивно, що Штейбельт вживав у всіх творах тремоло в обох руках протягом кількох іноді сторінок, не звертаючи уваги на неминуче зв'язане з цим об'єднання музикального змісту і техніки (наприклад, неодноразово в „Изображении об'ятой пламенем Москвы").

Мелодична винахідливість, але поруч з цим часто і низька як художня якість музикального матеріалу, так само, як і примітивність його втілення в штампованих технічних формулах,—такі властиві переважній більшості творів Штейбельта, пояснюють швидкість їх написання і їх дуже значну кількість (близько 100 фортепіанних сонат, багато з них—із супроводом, і до 150 фантазій, рондо, варіацій, попурі). При цьому треба взяти до уваги несприятливі умови для систематичної роботи—постійні переїзди і сторонні комерційні заняття. Проте, при всьому умінні і досвіді Штейбельта в цій галузі навіть і він іноді не встигав іти за вимогами ринку.

Гра Штейбельта, наскільки можна судити з відзивів сучасників, як і його фортепіанна творчість, ставила своїм завданням справити на слухачів якнайбільше враження зовнішньою віртуозністю, бравурою, блиском. Штейбельт мав, очевидно, непогану техніку. Томашек після його концертів у Празі пише: „Як піаніст, він мав ніжний і все таки міцний удар. Його права рука була прекрасна в своїй виробці; він виконував пасажі з найбільшою чистотою і округленістю, тільки трель він виконував дуже повільно. Зате розвиток лівої руки не мав гармонічного співвідношення з розвитком правої; безпорадно і навіть наче навпомацки шкутильгала, нерідко заважаючи правій".

Інші рецензенти також визначали слабість лівої руки, що знаходить відповідну паралель і в технічно легшій партії лівої руки у фортепіанних п'єсах Штейбельта.

Неодноразово рецензенти закидають Штейбельту відсутність співучої гри, як і співучих місць у його творах. Так, „Всеобщая музыкальная газета" пише (1800): „Він нічого не знає про музику, як чисту мову душі, це доводить його манера гри адажіо і те, що він, по змозі, уникає всіх адажіо". Очевидно і щодо цього Штейбельт, на догоду смакам публіки, заради хвилинного успіху віддавав перевагу швидким темпам і блискучій пасажній техніці, легкій, витонченій, але позбавленій сили і виразності. Аналогічної долі зазнали і погляди Штейбельта на педалізацію. Вперше про необхідність ретельної педалізації він говорить у спеціальній невеликій передмові до сонат ор. 35 (Лондон, 1799), в якій пропонує позначення для натиснення правої педалі, для натиснення лівої педалі, для зняття педалі. В своїй фортепіанній школі він вказує, що позначення, які він пропонує, застосовувались Клементі, Крамером і Дюссеком. У виконавській практиці Штейбельт, поруч з Дюссеком, одним з перших дуже широко застосовував педальну техніку. В ті часи це було великою новиною, і в своїй школі Штейбельт пише, що „всі називали його спосіб вживання педалі шахрайством, але потім примирилися з ним", а сучасник його Норвен говорить, що Штейбельт „забрав пальму першості у Дюссека в шарлатанському вживанні педалей". Але, наскільки можна судити з відзивів і з власних позначень педалі в творах, Штейбельт у своїй грі використав педалізацію не для

досягнення співучості в кантиленних місцях, не для барвистості звучання, а для грубого посилення звучності і ефектних трюків.

Величезне враження на сучасників у грі Штейбельта справляло широко застосовуване тремоло. В тремоло Штейбельт застосовував особливо густу педалізацію: в „Изображении объятой пламенем Москвы" вказано педаль протягом шести тактів непреривного тремоло в обох руках із змінною гармонією.

Уміння вгадувати смаки публіки, прекрасне знання інструмента, звичні навички в створенні поверхових, зовнішніх, які, проте, вражають своєю новизною, технічних ефектів примушували часто слухачів забувати про музикальні вади творів Штейбельта і піддатись чарівності його віртуозності. При цьому надзвичайно характерною рисою виконавства Штейбельта була нерівність його виконання. Фетіс вказує („Biografie universelle des Musiciens"), що „коли Штейбельт був у поганому настрої, гра його була нестерпна. Але коли він був у формі, ніхто краще від нього не міг тримати напруженою увагу протягом багатьох годин".

Норвен описує виступ Штейбельта в одному з парижських салонів і змальовує прекрасне вміння Штейбельта створювати як музикальними, так немузикальними засобами навколо себе і свого виконавства атмосферу явної сенсації. Норвен пише: „В цих прекрасних салонах, де юрбилась родова і грошова аристократія, в цій подібності літературної музикальної академії, яку відвідувало обране коло французької інтелігенції—поети, художники і вчені, з'явився Штейбельт із зовнішністю чарівника-віртуоза, з похмурим і фатальним поглядом, похмурим чолом і натхненною ходою. Він пішов прямо до фортепіано, сів за нього з войовничим виглядом і зіграв як прелюдію блискучу імпровізацію, що викликала грім оплесків; потім протягом кількох секунд він наче заглибився в себе і уривчастим голосом, наказовим жестом наказав погасити люстру, канделябри і навіть дві свічки, що стояли на роялі. Тільки полум'я каміна освітлювало зал, і його червонастий відблиск перебігав по стривожених обличчях жінок, що сиділи в першому ряду. Вся публіка, зацікавлена цими готуваннями, раніше невідомими в артистичному колі, стала перешіптуватись між собою. Знову настала пауза. Нарешті, не чуючи більше жодного звуку, Штейбельт загримів по роялю нестерпними акордами,—і раптом пролунав справжній музикальний ураган із зловісними свистами, похмурими завиваннями і вибухами диявольського сміху, від яких у всіх поникли голови і защеміли серця". Ця, явно упереджена картина змальовує все таки цілком певний образ художника-романтика. І справді, багато рис у виконавському піанізмі Штейбельта—прагнення до вражаючих ефектів, застосування нових видів техніки (тремоло), густа педалізація, контрастуюча динаміка, нарешті, залежність якісного рівня виконання від натхнення,—усе це—явні риси романтизму у виконавстві. Проте, для Штейбельта дуже типово, що всі ці нові, виконавські стильові особливості не випливали з самої суті його творів, а були чисто зовнішніми, органічно з репертуаром не зв'язаними, вузько піаністичними прийомами, що мали на меті створити раптовий, незвичайний ефект, до певної міри те, що пізніше дістало свою назву „epater les bourgeois", проте, без будьякого ідейного завдання.

Так усю свою безперечну музикальну і піаністичну обдарованість, технічну винахідливість, правильне почуття шляху дальшого розвитку піаністичного мистецтва,—усе це Штейбельт розміняв на дрібниці, на догоду модним смакам світської публіки, в гонитві за наживою.

В усій діяльності Штейбельта, в його моральному обличчі, в його піанізмі яскраво проявились усі найнегативніші риси мистецтва капіталістичного суспільства. Ось чому всі найідейніші піаністи наступних років, художники, що створили стильові напрями величезного значення в піаністичному мистецтві,—А. Рубінштейн[1], Бузоні—всіма засобами боролися проти тлетворної піаністичної спадщини Штейбельта.

Але капіталістичне суспільство не могло створити умов для перемоги над безідейним поверхово-віртуозним піанізмом, піанізмом для розваги. Тільки радянські піаністи, які створили реалістичне, правдиве, високоідейне мистецтво, остаточно розгромили штейбельтіанство і забезпечили дальше неухильне зростання найпередовішого у світі радянсього піанізму.

[1] За його словами („Музыка и ее представители") ім'я Штейбельта має бути написано „не на фасаді, а на задньому плані храма мистецтва".

Проф. Сергій Богуславський

доктор філологічних наук

Є. М. Браудо

(до першої річниці з дня смерті)

17 жовтня 1939 року після тривалої хвороби серця вмер видатний вчений, радянський історик музики і західно-європейської літератури, лектор і музикальний критик Євгеній Максимович Браудо. Тяжко хворий, усвідомлюючи свій стан, Євгеній Максимович не занепадав духом і ні на один день не припиняв своєї роботи: він читав, писав статті,—останній день його життя, аж до останньої години, був присвячений роботі над класифікацією музикальної літератури для Всесоюзної бібліотеки ім. Леніна.

Це був справжній радянський ентузіаст культурної революції, який незмінно, з юнацьким запалом захоплювався все новими й новими планами та проектами в галузі музичної освіти і наукової роботи. Є. М. Браудо був надзвичайно прив'язаний до життя, він умів радіти кожному прояву творчого таланту, його особливо радісно хвилювало зростання нової, багатої музикальної культури народів нашого неосяжного Союзу.

Музикально-наукова і критична діяльність Є. М. Браудо — це значні сторінки в історії радянської музики.

У цій короткій статті ми не будемо підводити підсумок плодотворній праці видатного радянського діяча. Ми спинимось лише на найзначніших етапах його яскравого життя і нагадаємо найвидатніші його роботи.

Євгеній Максимович Браудо народився в Ризі 20 лютого 1882 р. в сім'ї лікаря, який був свого часу слухачем (у медикохірургічній академії) композитора О. П. Бородіна і брав участь в організованому Бородіним студентському хорі. В 1891 р. Є. Браудо вступає до гімназії і одночасно—до рижського музичного училища (з п'ятилітнього віку уроки фортепіанної гри давала хлопчикові його мати, досвідчена піаністка). На 1895 рік припадають перші спроби писання музики, а в 1896 р. Є. Браудо читає на гімназичному акті промову „Життя Бетховена" і пише для шкільного журналу статті про Чайковського. В 1901 році Є. М. Браудо слухає лекції на філологічному факультеті дерптського університету, читає в студентському гуртку доповіді про Брамса, про програмну музику та ін. Вступивши в 1902 р. на хімічний факультет рижського політехнічного інституту, Браудо на якийсь час забуває про музику. Наприкінці 1902 р. вийшов з друку його переклад статті з фізичної хімії вант-Гоффа. В 1903 р. Браудо вперше виступає з публічною лекцією у зв'язку з десятиріччям з дня смерті Чайковського. З цього ж часу Є. М. Браудо вперше виступає як музикальний критик у газеті „Прибалтийский край".

В ці роки напередодні революції 1905 року Євгеній Максимович бере участь у роботі робітничих і студентських соціал-демократичних організацій. Після арешту і тюремного ув'язнення Є. М. Браудо знову повертається до нелегальної революційної діяльності. В 1905 р. в одній з рижських підпільних друкарень надруковано було складений Є. М. Браудо збірник революційних пісень. Після придушення революції 1905 р. Є. М. Браудо живе на напівлегальному становищі в Петербурзі, беручи активну участь у роботі петербургського комітету РСДРП (фракція більшовиків),—тут Браудо часто зустрічав В. І. Леніна.

Нове піднесення роботи Євгенія Максимовича в галузі музики зв'язане із зближенням його з визначним критиком В. Г. Каратигіним і першим безпосереднім знайомством з німецькими музикантами (під час першої поїздки Браудо до Німеччини). Є. М. Браудо вивчає в Німеччині середньовічну музику і творчість Р. Вагнера. Як наслідок цього вивчення, в 1910 р. вийшли з друку перекладені і про-

коментовані Євгенієм Максимовичем листи Вагнера і ряд статтей про нього (наприклад, в „Аполлоне", № 4, про „Трістана і Ізольду"), в дев'ятому томі нового енциклопедичного словника Брокгауза і Ефрона.

Коло науково-музикальних тем Є. М. Браудо весь час розширюється. В його перекладі видається двотомна праця Ф. Вольфрума про Й. С. Баха, пізніше Браудо пише ряд самостійних робіт про Баха, вивчивши в Берліні ряд його автографів і побувавши в Ейзенаху, Арнштадті та ін. місцях, де жив і творив великий композитор.

В 1911 р. Є. М. Браудо закінчує історико-філологічний факультет петербургського університету і виступає як музикант-філолог (робота про „Моцарта и Сальери" Пушкіна, про історичні джерела драматичних текстів).

В 1911 р. Є. М. Браудо організував для робітників за Нарвською заставою в Петербурзі ряд концертів, в яких виступав як лектор. Під час другої поїздки до Німеччини Євгеній Максимович працює під керівництвом найвидатніших істориків музики Гуго Рімана і Германа Кречмера, потім працює у Венеції в архівах над рукописами старовинних італьянських опер.

В 1914 році починається систематична педагогічна робота Є. М. Браудо. Він читає курси з історії музики в петербургських музичних школах, широко розгортає свою діяльність як лектора в концертах, музикального критика і автора ряду тематичних аналізів класичних творів, надрукованих у програмах до концертів С. Кусевицького. До цього часу відноситься початок роботи Є. М. Браудо над курсом загальної історії музики.

Уся попередня діяльність Є. М. Браудо була підготовкою до цієї основної роботи його життя.

Попрацювавши в галузі хімії, філології, провівши самостійні дослідження стародавніх пам'яток музикальної культури, нарешті, працюючи в колишній петербургській публічній бібліотеці над музикальною бібліографією, Є. М. Браудо до початку роботи над своєю тритомною історією освоїв і метод наукового дослідження і багатющий матеріал величезного діапазону.

Перший том „Загальної історії музики" Є. М. Браудо вийшов уже в післяжовтневий час (вид. Госиздата, 1921).

„Загальна історія музики" Є. М. Браудо викладає найважливіші події і факти в їх хронологічній послідовності, з характеристикою історичних діячів.

„До переваг роботи Є. М. Браудо,—пише видатний радянський історик музики проф. К. О. Кузнєцов,—треба віднести велику кількість використаних матеріалів, літературність викладу, корисність бібліографічних довідок. Цей виклад ведеться в достатньому зв'язку з побутом, культурою епохи, не вироджуючись у той поверховий соціологізм, який дуже часто далі термінологічної винахідливості не йде"[1]. З цією оцінкою великого спеціаліста не можна не погодитись.

З перших же місяців після Великої Жовтневої революції діяльність Є. М. Браудо набуває величезного розмаху і інтенсивності, що не спадає до останніх днів життя вченого. Він читає історію музики в Інституті історії мистецтв (музсекція інституту організована з ініціативи Браудо), в Ленінградській консерваторії, в університеті він організовує цикл бахівських вечорів, виступає як лектор у новій, радянській аудиторії, в Червоній Армії і Флоті, працює в державній бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна, членом колегії видавництва „Всемирная литература", яке організоване було в 1919 р. М. Горьким, редагує і пише коментарії до повної збірки творів Гете і Е.-Т.-А. Гофмана разом з поетом О. Блоком. В той же час інтенсивнішою стає і науково-творча робота Є. М. Браудо. Він пише монографію про О. П. Бородіна, монографії про Баха і Вагнера, „Плутарх у музиці", нарис про Е.-Т.-А. Гофмана, „Ріхард Вагнер і Росія", „Музикальна філософія романтиків" і ряд великих статтей у радянській пресі. В 1924 році вийшла з друку велика праця Є. М. Браудо „Основы материальной культуры в музыке" (з історії музичних інструментів), в 1927 р.—робота „Бетховен и его время".

В 1924 р. Є. М. Браудо був запрошений музикальним рецензентом „Правды" і редактором музичного відділу Великої Радянської енциклопедії. Він редагував

[1] „Музыкальное образование", 1926, № 1, стор. 88.

томи IV—XVIII, написав великі статті про Бетховена, Вагнера, Бородіна, Глазунова та ін. В Москві Є. М. Браудо зразу зайняв місце популярного лектора. Пригадую прекрасну лекцію Євгенія Максимовича про Шопена, цикл його лекцій про Чайковського з спеціально заснятими в музеї діапозитивами. На цих лекціях вчилась молодь, вчились і ми, лектори.

Діяльність Є. М. Браудо не замикалась тільки в Москві. З щасливою усмішкою він любив говорити з якимсь дитячо-радісним здивованням про нову музикальну культуру Радянської Грузії, Азербайджана, України. Він їздив у республіки, жадібно вивчав усе нове, що розквітає в галузі музики. Пам'ятаю, з яким захопленням Євгеній Максимович розповідав про свою поїздку по Україні, про українську радянську музику. В 1927 р. Є. М. Браудо був відряджений на організацію в Німеччині виставки „Музика в житті народів", де він пропагував радянську музикальну творчість у статтях, у лекціях, прочитаних ним німецькою мовою.

В 1930 році Є. М. Браудо був запрошений музикальним керівником кабінету грамофонного запису. В зв'язку з цією роботою він розроблює детальний план „Архіву звуків", записи пісень, живої мови народів, промов керівників партії і уряду і видатних діячів науки й мистецтва. Цій темі присвячено багато статтей Є. М. Браудо.

Музика народів СРСР, творчість радянських композиторів стає найулюбленішою галуззю спостереження і вивчення Євгенієм Максимовичем в останні роки його життя. Ще в 1931 році на першій українській конференції з питань музики Є. М. Браудо прочитав доповідь „Основні проблеми вивчення музики СРСР". Стійко і мужньо боровся Євгеній Максимович з рапмівськими спрощеннями, з вульгаризаторами, які намагались дискредитувати перед радянським народом і Глінку, і Чайковського, і Лисенка, і Паліашвілі.

В 1932 році радянський уряд надав Є. М. Браудо звання заслуженого діяча мистецтв, а в наступному році видатному музикантові встановлена була персональна пенсія.

Уже не молодий, страждаючи від хвороби серця, Браудо їздить у колгоспи Московської області, читає колгоспникам лекції, пояснює програми концертів, пише статті (див., наприклад, „Крестьянскую газету" за 28/II, 1935 р. „Волоколамский колхозник" за 11/II, 1935 р.).

Євгеній Максимович Браудо побував і в колгоспах Азербайджана, навесні і влітку 1937 р. він знову на любимій Україні, відвідує в Києві і Одесі оперні постановки, концерти, вивчає твори українських композиторів. В цьому ж, такому плодотворному році Євгеній Максимович пише ряд робіт про Пушкіна („Музыка в жизни Пушкина", „Моцарт и Сальери", „Пушкин в музыке"). Він відзивається на все нове, що створюють радянські композитори (статті про п'яту симфонію Шостаковича, про симфонію Мураделі). Остання праця Є. М. Браудо—монографія про творчість О. А. Крейна лишилась незакінченою, так само, як і великий розгорнутий конспект (близько 12 друкованих аркушів) нової редакції його „Історії музики".

Сім'я радянських музикантів втратила видатного, авторитетного свого члена, який ставився дуже суворо насамперед до себе, невтомного, допитливого трудівника, людину великих і різноманітних знань, художника-стиліста, а головне—радянського патріота, який безмежно любив радянську батьківщину і її барвисте, надзвичайно високе мистецтво.

С. Лук'янов

„Летняя сюита" („Лагерная")

Музика М. А. Юдіна, текст С. В. Погорєловського

„Летняя сюита" („Лагерная") для дитячого хору, написана композитором М. А. Юдіним на текст С. В. Погорєловського і видана в минулому році, безперечно, заслуговує на увагу керівників дитячих хорів. Композитор написав великий твір для хору і фортепіано у формі сюїти. Ця форма—нова в практиці радянських хорових композиторів.

Сюїта складається з чотирьох пісень: 1—„Прогулка", 2—„Сенокос", 3—„Костер" і 4—„Хоровод". Отже взято чотири характерних моменти з таборового життя, при чому в чотирьох частинах відбиті чотири різні настрої: жартівливий, задьористий під час прогулянки в першій частині, споглядальний—у другій, мрійливий—у третій і веселий, жвавий—у четвертій.

Композитор чуйно підійшов до музикального втілення тексту, і успіхи та невдачі сюїти в певній мірі пов'язані з якістю тексту. Починається „Прогулка" з яскравої музикальної характеристики веселої піонерської колони.

Чіткий ритмічний малюнок з зупинкою на останній чверті в першій половині теми (між іншим, споріднений з ритмом ігрових народних пісень), рухлива мелодична лінія, яка набігає і природно спадає вниз, яка ясно звучить у мажорі, зміна ритму на словах „раз, два",—все це робить тему веселою, жвавою. Фортепіанний супровід підкреслює виразність теми: рівномірні квінти в басу створюють ілюзію маршоподібного руху, а дзвінкі акцентовані акорди вичленовування мотиву, який переноситься в різні регістри і створює враження миготіння, підкреслені синкопи нагадують веселу метушню, пожвавлення.

Ця музикальна характеристика підготовлена фортепіанним вступом, побудованим на матеріалі теми, трохи варійованому.

Ритмічний малюнок теми зберігається і в наступних епізодах. Він є стрижнем усієї п'єси і наче зв'язує, скріпляє епізоди між собою. Поряд з цим, користуючись, головним чином, зміною мелодичної основи і характеру супроводу, композитор ілюструє зміни в змісті кожного з дальших епізодів.

В другому епізоді, який звучить спокійніше, задумливіше („шла колона по полю") мелодія стає м'якшою, ширшою.

Після четвертого епізоду, який в основному повторює музику другого,—останнім є „шла колонна, топала тропкой извилистой и притопала к реке",—тут усі основні елементи „веселих" епізодів начебто об'єднуються, що, безумовно, є виправданим. Тут—кульмінація жартівливості і запалу; в голосах спочатку наслідування веселого тупоту в уже знайомому ритмі в супроводі—легкі набігаючі гамки на staccato і секвенції. Потім ці секвенції, у вигляді перекличок, і злітаючі гамки переходять у голоси хору, що звучать в унісон з супроводом—на словах „только брызги летят вверх". Завершується перша частина фортепіанним заключенням, у верхньому регістрі побудованим на мотивах теми.

В другій частині, написаній у складній тричастиннопісенній формі, як уже було вказано, автор змальовує спокійну споглядальну картину природи: „За рекой, за широкой расстилаются луга, заросли травой высокой заливные берега"—і наче на фоні природи подає веселий сінокіс. Широка мелодична лінія, яка своїм характером нагадує протяжну народну пісню, сприяє м'якому ліричному настроєві.

Такий же спокій відчувається і в фортепіанному супроводі: на витриманих децимах у басу—плавний рух ковзаючих акордів. Враження широти, простору створюється стрибком мелодії від ре^1 на мі^2, з наступним рухом голосів у терцію східчасто вниз, протяжним звучанням верхнього голосу. Середня частина, яка змальовує сінокіс, бадьорий настрій ребят, контрастує з початком другої частини: змінюється лад і розмір. Чіткий ритмічний малюнок з рівномірними акцентами на кожну частину такта, раз-у-раз повторювані секвенції добре передають ритм роботи; уривчасті акорди супроводу підкреслюють це враження.

Перехідним моментом до повторення першої частини є фортепіанний епізод, побудований на музикальному матеріалі середньої частини. Поверненням до першої частини композитор підкреслює основний споглядальний настрій другої частини сюїти.

Музика третьої частини, написаної в складній куплетній формі, як і текст, трохи випадає з плану першої і другої частин. В ній є якась неприродна для ребят піднесеність і мрійливість, характерні швидше для дорослiших юнаків. Її позитивні риси: різнобарвність виконавчих засобів, чергування солістів, ансамблю і хору, різноманітність музикального матеріалу, виправданого переходом від мрій про майбутню діяльність до дійсності („основа, товарищи, круг наш тесен"), загальна ліричність і теплота. Споглядальна основа виконується трьома солістами (на три голоси).

Добрим є несподіваний перехід з fis moll у C-dur. Все таки третя частина менш цільна, ніж попередні, менш рівна якістю музикального матеріалу і, головне, менш органічна і характерна своїм настроєм для ребят-піонерів. І в цій частині треба відзначити вміле використання хорових засобів висловлення, наприклад: „там, около старого дуба, костер мы веселый зажжем".

Задумлива мелодія у альтів на фоні протяжного прикритого звучання перших і других сопрано переходить у сигнал, послідовно повторюваний кожним з голосів.

Фортепіанне закінчення начебто віддаляє, відносить у далечінь останню фразу третьої частини „костер наш, гори". Тим несподіваніше звучать чотири акорди вступу до четвертої частини „Хоровод". В цій частині автор має основним своїм завданням—дати образ веселого життя в піонерському таборі, і передає це композитор у веселому, жвавому, бадьорому і задьористому тоні. Всі засоби музикального висловлення використані для цього автором: швидкий темп, рухливий, напористий, дуже чіткий танковий ритм у супроводі і в перших голосах наче підкреслює, що все зливається в безперервному русі танку. Все таки щодо якості музикального матеріалу четверта частина поступається перед першою частиною сюїти, подібної до неї своїм настроєм.

Форма сюїти, безумовно, тут виправдана. Трохи недостатні контрасти: хоч дві ліричні частини і обрамлені двома більш рухливими, та все таки, враховуючи дитяче сприймання, хотілося б більшого контрастування в другій і третій частинах. Значну роль тут могли б відіграти ладово-гармонічні засоби, які автор недосить використовує.

Треба відзначити у Юдіна зв'язок музикального матеріалу сюїти з народною піснею: зіставлення мажору і мінору в першій частині (перший і другий епізоди), вже відзначений ритмічний стрижень першої частини, ритм четвертої частини і другої „Ой ты, солнце", підголоски, октавні стрибки, розходження голосів від вузьких інтервалів до широких, і, головне, використання інтонацій народних пісень.

Окремо треба відмітити вокально-педагогічне значення сюїти. Юдін дуже різноманітно використовує засоби хорової виразності і, як уже відзначалось, проводить добре чергування солістів, хору і тріо.

Красиво звучать і такі прийоми, здебільшого художньо виправдані, як передача головної мелодії нижньому або середньому голосові на фоні протяжного звучання верхнього голосу (перша і друга частини), імітації (друга і четверта частини), переклички (перша і четверта) і т. д. Наявність таких різноманітних прийомів розвиває хоровий колектив і викликає в дітях великий інтерес до життя піонерів.

Враховано в сюїті діапазон і теситура голосів дітей і підлітків. Голоси здебільшого мелодично виразні і добре запам'ятовуються. Отже, не зважаючи на більш слабу четверту частину сюїти і вказані хиби третьої частини, все таки в цілому, треба підкреслити, сюїта є цінною з художнього і педагогічного погляду. Сюїту можна рекомендувати до виконання дитячими хорами, які мають певну вокально-хорову підготовку, а також дитячими ансамблями пісні, музики і танцю, тим більше, що її можна легко інсценувати.

Нотографія і бібліографія

Хай живе любимий Сталін. Єврейська народна пісня. Обробка для голосу з супроводом фортепіано ***Д. Теслера****. Державне видавництво „Мистецтво". 1940.*

Ця популярна єврейська народна пісня є одним з численних виразів всенародної любові до великого Сталіна. І мелодія і текст пісні відзначаються емоціональною виразністю і щирістю. Обробка Д. Теслера зроблена в цілому добре, але композитор, обравши куплетну форму, обмежився використанням лише частини тексту пісні, не розкривши тим самим її поетичного змісту в повному обсязі. Гармонічні засоби і фактура фортепіанного супроводу органічно пов'язані з інтонаційною побудовою пісні, обробка якої залишає приємне враження свіжості і безпосередньості.

М. Скорульський*. ор. 16 № 5. Мрії. Романс для середнього голосу і фортепіано. Слова Лесі Українки. „Мистецтво". 1940.*

Романс композитора М. Скорульського „Мрії" написаний на прекрасний глибоко поетичний текст Лесі Українки з циклу „Кримські відгуки". Треба всіляко вітати звернення композитора до творчості визначної української письменниці, вірші якої, на жаль, ще дуже мало використані в романсній творчості радянських композиторів.

М. Скорульському, авторові білету „Лісова пісня" за відомим твором Лесі Українки, в цьому романсі пощастило створити музикальні образи, які добре розкривають романтичний зміст віршу „Мрії". Вокальна лінія, ясна і виразна, спирається на фортепіанний супровід, в якому досить вдало використані інтонації, що наближаються до східного фольклору з його „орієнтальним" забарвленням.

В. Шебалін. *Пісня моряка. Слова Л. Первомайського. „Мистецтво". 1940.*

„Пісня моряка" В. Шебаліна є фрагментом з його музики до відомої п'єси видатного українського драматурга Леоніда Первомайського „Ваграмова ніч".

Російський текст пісні зроблений М. Ушаковим.

Ця невелика пісня, написана для баса в супроводі симфонічного оркестру (рецензоване видання випущено в авторському перекладі для голосу з фортепіано), відзначається рисами, які характерні для яскравої і своєрідної творчої індивідуальності В. Шебаліна — великою емоціональною виразністю, наспівністю і високою майстерністю.

В. Ступницький*. Дві українські народні пісні в обробці для мішаного хору і фортепіано. „Мистецтво". 1940.*

В. Ступницький багато працює над записом і хоровими обробками українських народних пісень.

До рецензованого зошиту ввійшли обробки для мішаного хору в супроводі фортепіано двох українських народних пісень, записаних композитором: „Батько добрий" (запис зроблений в селі Лука на Сумщині) і „Ой, кум до куми залицявся" (село Баранівка на Сумщині).

Обидві обробки свідчать про обізнаність автора з хоровою звучністю. Проте, гармонічні засоби автора не відзначаються свіжістю, а фортепіанний супровід зроблено досить примітивно,—фактура його відзначається випадковістю і строкатістю.

О. Кожухар*. Чотири українські народні пісні в обробці для домрово-балалаєчного оркестру. „Мистецтво". 1940.*

До цієї збірки, виданої у вигляді партитури (домри, балалайки і ударні інструменти) війшли чотири п'єси, написані на основі таких українських народних пісень: „Тече річка спід гаєчка", „Ой, устану я в понеділок", „Синє море засинілося" і „Гей, люди ідуть по ліщину".

Ці п'єси написані дуже зручно для виконання як професіональними, так і самодіяльними ансамблями, які відчувають гостру потребу в подібній літературі.

Мелодичне розвинення і гармонічні засоби в усіх п'єсах безпосередньо пов'язані з інтонаційним матеріалом використаних пісень, добір яких треба визнати дуже вдалим, оскільки вони належать до яскравих зразків української народно-пісенної творчості.

А. Корольков*. Російська рапсодія для фортепіано. „Мистецтво". 1940.*

„Російська рапсодія" А. Королькова, зроблена на матеріалі російських народних пісень, складається з трьох частин.

Порівнюючи цей твір з попереднім твором А. Королькова — його „Єврейською рапсодією" для фортепіано, виданою в минулому році, треба зазначити, що автор використав ті ж самі засоби фортепіанного викладу (октави, ламані октави, гамоподібні пасажі, гармо-

нічні фігурації), які, як здається, іноді перетворюються у композитора на самоціль (початок третьої частини „Російської рапсодії" з пасажами етюдного характеру), в той час, як інші місця (початок другої частини рапсодії) приваблюють своєю змістовністю і виразністю. Авторові (до речі, прекрасному піаністу) треба продовжувати працювати в галузі фортепіанного жанру, на великий жаль, надто мало популярного серед українських радянських композиторів.

В той же час, А. Королькову треба прагнути в своїй творчості до підпорядкування зовнішньо-зображувальних засобів піанізму єдності творчого задуму в цілому.

***Ігор Белза.** П'ята соната для фортепіано, ор. 29. „Мистецтво". 1940.*

П'ята соната для фортепіано написана в 1929 році і присвячена пам'яті Ф. Шопена, вийшла з друку в новій редакції, зробленій композитором в 1940 році. Соната написана в одночастинній сонатній формі, уже застосованій композитором в багатьох його попередніх творах (перші дві симфонії, фортепіанний концерт, струнний квартет, скрипкова, віолончельна і чотири фортепіанні сонати).

В основу цієї форми покладене поширене сонатне аллегро з повільною інтродукцією, яка вводить в романтичні образи сонати, і двома розробками, в яких дістають розвинення як перша, навально-динамічна тема (головна партія), так і друга тема (побічна партія), що відзначається своєю героїчною піднесеністю.

Музична мова сонати зберігає всі характерні риси творчої індивідуальності композитора.

***В. Костенко.** Квартет № 5 для двох скрипок, альта і віолончелі. „Мистецтво". 1940.*

Новий струнний квартет В. Костенка був виконаний на Україні під час минулої декади радянської музики.

Квартет цей цікавий, як спроба створення програмної музики в рамках камерного жанру. В даному разі, сюжетною основою п'ятого квартету В. Костенка була поема Т. Г. Шевченка „Сон", окремі уривки якої з'явились епіграфами для всіх чотирьох частин квартету.

Треба сказати, проте, що композитор обмежився, так би мовити, музикальною ілюстрацією до цих уривків, не розкривши до кінця образів Шевченкової поеми з її соціально-загостреним, сатирично-спрямованим змістом.

Музика квартета виразна і наспівна і щільно пов'язана з українськими народно-пісенними інтонаціями.

С. Добровольський

ХРОНІКА

В МСРК

В Московській Спілці радянських композиторів розглянуто і затверджено план робіт на найближчі три місяці, а саме:

1. Творчі засідання правління з активом.

На цих засіданнях найближчим часом буде проведено обговорення творчих шляхів московських композиторів, в тому числі А. Дзегеленка, Ю. Яцевича, Дм. і Дан. Покрасс, Ф. Сабо і В. Гайгерової.

Обговорення супроводжуватимуться показом переважно нових робіт композиторів.

2. На спеціальних вівторках, що організуються в МСРК, провадимуться творчі зустрічі композиторів з прослухуванням і обговоренням їх нових робіт. Уже намічено ряд творів, які буде включено в програми цих зустрічей, зокрема, опери В. Нечаєва „Иван Болотников", Ан. Александрова „Бела", уривки з опери І. Дзержинського „Гроза" і М. Коваля „Емельян Пугачев", концерт для фортепіано Зари Левіної, струнні квартети В. Шебаліна і Г. Гамбурга, симфонія № 2 Хренникова і ряд нових творів для фортепіано Ю. Бірюкова. Передбачається, що надалі на ці щотижневі зустрічі композитори з власної ініціативи приноситимуть для показу свої нові твори. Активізувати цей розділ роботи — одне з важливих завдань МСРК.

3. Перевірка творчих зобов'язань композиторів, що користувались матеріальною підтримкою московського відділу „Музфонду" по лінії сприяння творчості, консультаційною комісією, очолюваною С. Прокоф'євим. Комісія ознайомиться з вокально-симфонічним твором Віт. Неєдли, симфоніетою А. Соколова-Каміна, концертом для ф-п. Юліана Крейна, „Осетинською рапсодією" М. Лужського, сюїтою для симфонічного оркестру Віри Герчик, піснями Тамари Попатенко і творами ряду інших молодих композиторів.

4. Буде продовжено і в новому році практику показу нових робіт московських композиторів, спільно з музичним управлінням комітету в справах мистецтв. Ці покази розраховані на конкретний добір нових творів для включення в концертні програми.

Протягом останнього часу вже були продемонстровані симфонічна сюїта Л. Кніппера, симфонія М. Богословського, симфонія В. Буніна і увертюра-фантазія „Слават Юлаєв" Г. Гамбурга, концерт для скрипки з оркестром В. Шебаліна і сюїта з музики киргизького балету „Анар" В. Власова і В. Фере.

Найближчим часом намічені до прослухання увертюра Л. Половінкіна, другий концерт для скрипки з оркестром Ю. Яцевича, рапсодія для віолончелі з оркестром Ф. Вітачек і В. Енке, симфонія В. Енке, двадцять перша симфонія М. Мясковського, сюїта з музики балету „Золотые колосья" Д. Кабалевського, сюїта для ф-п. з оркестром Г. Крейтнера, концерт для віолончелі з оркестром Б. Антюфеєва та ін.

5. Великим розділом у діяльності МСРК буде робота музикознавчої комісії, яка до 1 січня 1941 р. повинна провести ряд дискусій, обговорень і нарад.

Зокрема, намічені обговорення опери „Семен Котко" С. Прокофьєва, дискусія про декаду радянської музики 1940 р., нарада з питання про роботу московських композиторів над національними операми — в світлі проблеми обробки фольклору, обговорення нових робіт з історії музики і конференція з питань музикальної критики і освітлення музикального життя в загальній пресі.

6. Особливу увагу МСРК приділить у цьому році оборонній роботі, що буде провадитись, як і раніше, оборонною комісією МСРК на чолі з композитором А. Новіковим.

7. Використовуючи позитивний досвід минулого року, МСРК значно розширить у цьому році планову навчальну роботу з композиторами-початківцями, що працюють в галузі самодіяльності. Цією роботою керує композитор Б. Шехтер, в числі педагогів — проф. Г. І. Літінський, І. Белорусец та ін.

8. Значно розширюються громадські покази симфонічної і камерної радянської музики. Крім вечорів-показів нових творів, що, безперечно, притягнуть увагу радянської музичної громадськості, в концертах будуть використані кращі з старих робіт радянських композиторів, незаслужено невключених у програми концертів.

◆ С. С. Прокоф'єв закінчив лірико-комічну оперу за комедією Шерідана „Дуенья". Опера складається з чотирьох актів і дев'яти картин. Лібретто написане самим композитором.

◆ Л. О. Половінкін закінчив симфонічну увертюру, яку він написав на замовлення музичного управління Комітету в справах мистецтв.

◆ С. Н. Василенко працює над оперою „Суворов" на замовлення Державного ордена Леніна Академічного Великого театру Союзу РСР.

◆ В. А. Белий приступає до роботи над оперою „Котовський" на замовлення Державного ордена Леніна Академічного Великого театру Союзу РСР. Лібретто опери написав драматург А. Шаповаленко.

◆ В. А. Золотарьов закінчив узбекську оперу „Ак-Гюль" („Біла квітка"). Композитор закінчив також кантату — лист білоруського народу до Й. В. Сталіна і фантазію на білоруські теми.

◆ Н. М. Нолінський закінчив роботу над симфонічною поемою пам'яті П. І. Чайковського. Композитор написав також музику до картини „Земля молодості". Тепер композитор розпочинає роботу над струнним квартетом.

◆ В. Р. Енке закінчив рапсодію для віолончелі з оркестром. Рапсодія написана у формі варіацій. Композитор закінчив також рапсодію для скрипки з оркестром.

◆ Л. Б. Степанов закінчив лірико-комічний балет „Юрочка" з білоруського життя. Лібретто — Ігоря Мойсеєва. Балет ставиться І. Мойсеєвим в ансамблі народних танців під його ж керівництвом.

Композитор почав працювати над балетом з життя XVII століття за комедією Гольдоні. Лібретто балету — Ігоря Мойсеєва.

Композитор працює також над оперою „Георгій Федоров" з життя сучасної молоді, змальовуючи її побут і зростання. Лібретто опери — Л. Г. Добржинського і Л. Б. Степанова.

◆ В. Г. Шафранніков пише ряд творів для декади кара-калпакського мистецтва і музикальну драму „Алнамис" по лібретто драматурга Давкараєва,— це епічний твір з історії XVII століття. Композитор також працює, спільно з письменником Дерибаєвим, над музикальною драмою „Коклен-Батир" з епохи боротьби з царським самодержавством.

Крім того, композитор починає працювати над музикальним оформленням концертної програми декади.

◆ Лідія Аустер закінчила роботу над обробками естонських пісень і романсами на вірші Лермонтова. Крім того, написала баладу для скрипки. В даний момент Л. Аустер працює над струнним квартетом.

◆ Музикознавець І. І. Мартинов працює над вивченням творчості узбекських композиторів, закінчив статтю про творчість Д. Д. Шостаковича, а також написав статтю про музикальний театр ім. Немировича-Данченка для ювілейного збірника з нагоди двадцятиріччя театру.

◆ М. М. Крюков закінчив струнний квартет у трьох частинах. На замовлення музичного управління Комітету в справах мистецтв, композитор працює над симфонією в п'яти частинах до ювілею Лермонтова. В основі симфонії покладена поема Лермонтова „Аул Бастунджі". В творі має взяти участь великий симфонічний оркестр, вокальний квартет, колоратурне сопрано і читці. Композитор прагне в цьому музикальному драматичному творі зберегти форму симфонії. М. М. Крюков гадає закінчити цей твір до січня 1941 р.

◆ Ю. Слонов працює на замовлення Всесоюзного радіокомітету над оперетою в трьох актах по лібретто Льва Касіля.

◆ А. Н. Цфасман закінчує, на замовлення Всесоюзного радіокомітету, концерт для фортепіано з джазом,— концерт виконуватиметься під час проведення декади радянської музики.

Концерти четвертої декади радянської музики в Києві

24 листопада 1940 р. в залі Консерваторії відбувся перший симфонічний концерт четвертої декади радянської музики в Києві.

Декаду відкрив коротким вступним словом голова правління спілки радянських композиторів України професор-орденоносець Б. М. Лятошинський.

В концерті були виконані: поема про Сталіна А. І. Хачатуряна, друга симфонія Б. М. Лятошинського, концерт для фортепіано з оркестром В. В. Грудіна і „Скомороша інтермедія" з опери „Ростислав" Г. П. Таранова.

Виконавці: державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом засл. арт. УРСР проф. Л. М. Брагінського, заслужена капела УРСР „Думка" (художній керівник П. Г. Гончаров), піаністка С. Розенберг і артисти Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка—В. П. Боріщенко і М. Г. Шостак.

26 листопада в залі Палацу піонерів відбувся другий симфонічний концерт декади.

Були виконані: 21 симфонія М. Я. Мясковського, друга сюїта з балету „Ромео і Джульєтта" С. С. Прокоф'єва, арія і монолог Ганни з опери „Наймичка" (за Т. Г. Шевченком) М. І. Вериківського і концерт для фортепіано з оркестром А. І. Хачатуряна.

Виконавці: Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом М. П. Аносова (Москва), лауреат міжнародного та всесоюзного конкурсу піаністів професор-орденоносець Л. М. Оборін (ф-п) і артистка Державного ордена Леніна академічного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка О. С. Станіславова (сопрано).

28 листопада відбувся концерт Державної капели бандуристів під керівництвом Д. Піка.

Були виконані твори і обробки українських радянських композиторів.

30 листопада відбувся перший камерний концерт декади. Були виконані: тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі М. Я. Гозенпуда, другий струнний квартет М. Я. Мясковського, Кримська танцювальна сюїта для струнного квартету О. Ф. Зноско-Боровського, арії з опер і романси В. С. Косенка, Г. М. Лапшинського, Ю. Свірідова, О. Чишка і інш.

Виконавці: Державний квартет ім. П. І. Чайковського в складі: М. А. Гарлицький (перша скрипка), Б. А. Епштейн (друга скрипка), В. І. Ципорін (альт) і І. Л. Динов (віолончель); проф. М. Я. Гозенпуд (ф-п) і лауреат всесоюзного конкурсу вокалістів Б. Р. Гмиря (бас). Партія фортепіано—Т. Л. Поляков.

1 грудня відбувся третій симфонічний концерт, до програми якого ввійшли: В. І. Мураделі—симфонія пам'яті С. М. Кірова, Ю. С. Мейтус—Третя сюїта для симфонічного оркестру, О. Зноско-Боровський—концерт для скрипки з оркестром.

Виконавці: Державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом засл. арт. УРСР Натана Рахліна, солістка Беба Притикіна (скрипка).

2 грудня виступив державний ансамбль пісні і танцю УРСР (художній керівник—засл. арт. УРСР І. А. Віленський, керівник хору—засл. арт. УРСР, орденоносець Н. Городовенко).

Були виконані твори Л. М. Ревуцького, П. О. Козицького, М. І. Вериківського, Г. А. Фінаровського і ін.

3 грудня відбувся другий камерний концерт декади, до програми якого ввійшли: четвертий квартет М. Я. Мясковського, перший квартет І. Ф. Белза, сюїта на народні теми для струнного квартету В. А. Золотарьова і романси радянських композиторів.

Виконавці: державний заслужений квартет ім. Вільома в складі: М. Сімкін (перша скрипка) О. Старосельський (друга скрипка), І. Вакс (альт) і П. Кутьїн (віолончель) і засл. арт. УРСР Н. Й. Захарченко (сопрано). Партію фортепіано виконала Р. Н. Ельвова.

5 грудня в заключному концерті декади була виконана „Героїчна увертюра" В. С. Косенка і симфонія—кантата „На полі Куліковому" Ю. О. Шапоріна.

В концерті взяли участь: державний симфонічний оркестр УРСР під керівництвом засл. арт. УРСР Натана Рахліна, державна заслужена капела УРСР „Думка", засл. арт. УРСР М. А. Частій (бас), засл. арт. УРСР А. Г. Азрікан (тенор) і артистки Л. А. Руденко (меццо-сопрано) і М. С. Каліновська (сопрано).

Авторські концерти з творів українських радянських композиторів

Спілка радянських композиторів УРСР і Український радіокомітет організували в цьому сезоні великий цикл концертів, присвячений показу творчості українських радянських композиторів.

Уже відбулись симфонічні і камерні концерти з творів композитора-орденоносця В. С. Косенка (5 жовтня), М. Я. Гозенпуда (28 жовтня), В. В. Грудіна (18 листопада) і орденоносця Л. М. Ревуцького (2 грудня).

В січні 1941 року відбудеться концерт з творів композитора-орденоносця Б. М. Лятошинського.

Симфонічний концерт з творів російських радянських композиторів

Не обмежуючись нещодавно розпочатим циклом відкритих симфонічних і камерних концертів з творів композиторів Радянської України, Український Радіокомітет організував великий цикл концертів з творів композиторів братських республік. Цей цикл відкрився 15 листопада концертом із творів чотирьох найвидатніших майстрів російської радянської музики — М. Я. Мясковського, А. М. Александрова, В. Я. Шебаліна і Д. Б. Кабалевського.

Треба відмітити, що майже всі твори, що війшли до програми концерту (за винятком 16 симфонії Мясковського) виконувались вперше не тільки на Україні, а і взагалі в Радянському Союзі. Художнє керівництво УРК зуміло організувати показ нових надзвичайно цікавих творів, на перше виконання яких прибули із Москви композитори А. М. Александров і В. Я. Шебалін, закріпивши своєю присутністю ті почуття справжньої братської дружби, які давно існують поміж майстрами російської й української музики.

Перший відділ концерту розпочався першою частиною шістнадцятої симфонії М. Я. Мясковського—одного з найвизначніших радянських симфоністів, автора 21 симфонії і багатьох інших творів, вихователя цілого покоління радянських композиторів до якого належать також В. Я. Шебалін і Д. Б. Кабалевський. Доводиться пошкодувати, що 16 симфонія не була виконана повністю, — адже всі частини цього твору сполучені єдністю творчого задуму. 16 симфонія—один з кращих творів М. Я. Мясковського — присвячена гордим сталінським соколам—славним радянським льотчикам. Зокрема, її повільна частина — жалібний марш — виникла під безпосереднім враженням від загибелі літака - велетня „Максим Горький", а в останній частині симфонії немов відчувається могутній літ непереможних радянських ескадрилій. Музична мова симфонії відзначається мелодичною яскравістю і піднесеністю.

Далі були виконані уривки з нової опери Анатолія Александрова „Бэла" (до речі, прізвище автора лібретто, написаного за відомим твором Лермонтова — Стремін, а не Стрельніков, як було оголошено на концерті). Арія і монолог Бели, які добре проспівала солістка УРК Л. Телюк, кілька симфонічних епізодів (вступ до другої дії, весільні танки) свідчать про те, що композитор глибоко розкрив в музиці безсмертні лермонтовські образи. А. Александров—композитор з яскравою індивідуальністю. Музика його сповнена ліричної виразності, теплоти і щирості. Блискучий піаніст, автор багатьох популярних фортепіанних творів (композитор закінчує нині восьму сонату для ф-п) А. Александров виявив себе справжнім майстром оперного жанру,—в уривках з його „Бели" ми почули високохудожнє сполучення виразної вокальної лінії з емоціонально-змістовним симфонічним розвитком, сполучення, підпорядковане прагненню до правдивості і реалістичної переконливості музики.

В другому відділі концерту був виконаний концерт для скрипки з оркестром композитора В. Я. Шебаліна, який добре відомий радянській громадськості, як автор чотирьох симфоній, чотирьох струнних квартетів і багатьох інших творів. Цей твір треба вважати справжньою творчою перемогою композитора.

Ми впевнені, що скрипковий концерт Шебаліна міцно ввійде до репертуару радянських виконавців. Яскрава, своєрідна мелодичність, свіжа, гостра гармонія, надзвичайне багатство тембральних фарб, блискуча інструментовка відзначають цей чудовий твір, що відзначається справжнім симфонічним диханням і цільністю мислення.

Композитор зумів сполучити в ньому щиру, безпосередню схвильованість людського почуття з гранічною майстерністю, з високою професійно-технічною досконалістю, яка, проте, є лише засобом до втілення поетичних образів концерту. Три частини концерту, які добре контрастують поміж собою, міцно пов'язані в єдине органічне ціле.

Сольну партію концерту прекрасно виконав концертмейстер Великого академічного ордена Леніна театру опери і балету Союза РСР — скрипач - орденоносець А. І. Жук, який виявив бездоганну техніку і співучий, насичений тон. Було б надзвичайно бажаним, якби кияне мали змогу частіше слухати гру цього талановитого скрипача.

На закінчення концерту була виконана сюїта з нового балету композитора-орденоносця Д. Б. Кабалевського „Золотые колосья". В творчому активі цього видатного майстра знаходяться опера „Майстер із Кламсі", симфонії, фортепіанні концерти і інші твори. Звернення композитора до балетного жанру розкрило всі привабливі риси обдарування Кабалевського—його мелодичну і ритмічну винахідливість, майстерне володіння всіма засобами сучасного оркестру. Всі частини оркестрової сюїти з балету „Золотые колосья" сповнені великої хореографічної виразності. Характеристики дійових осіб опуклі і переконливі, музика сюїти танцювальна в кращому розумінні цього слова. Композитор використовує симфонічні засоби розвитку в музиці, відійшовши від балетних штампів і трафарету.

Було б дуже добре, якби київський оперний театр зацікавився новим балетом Д. Б. Кабалевського і подумав про можливості показати його на своїй сцені.

Диригент — професор московської консерваторії Лео Гінзбург, який з таким успіхом виступав в Києві наприкінці минулого місяця, прекрасно провів всю складну і відповідальну програму концерту, добре розкривши творчі індивідуальності всіх чотирьох майстрів і зміст нових творів.

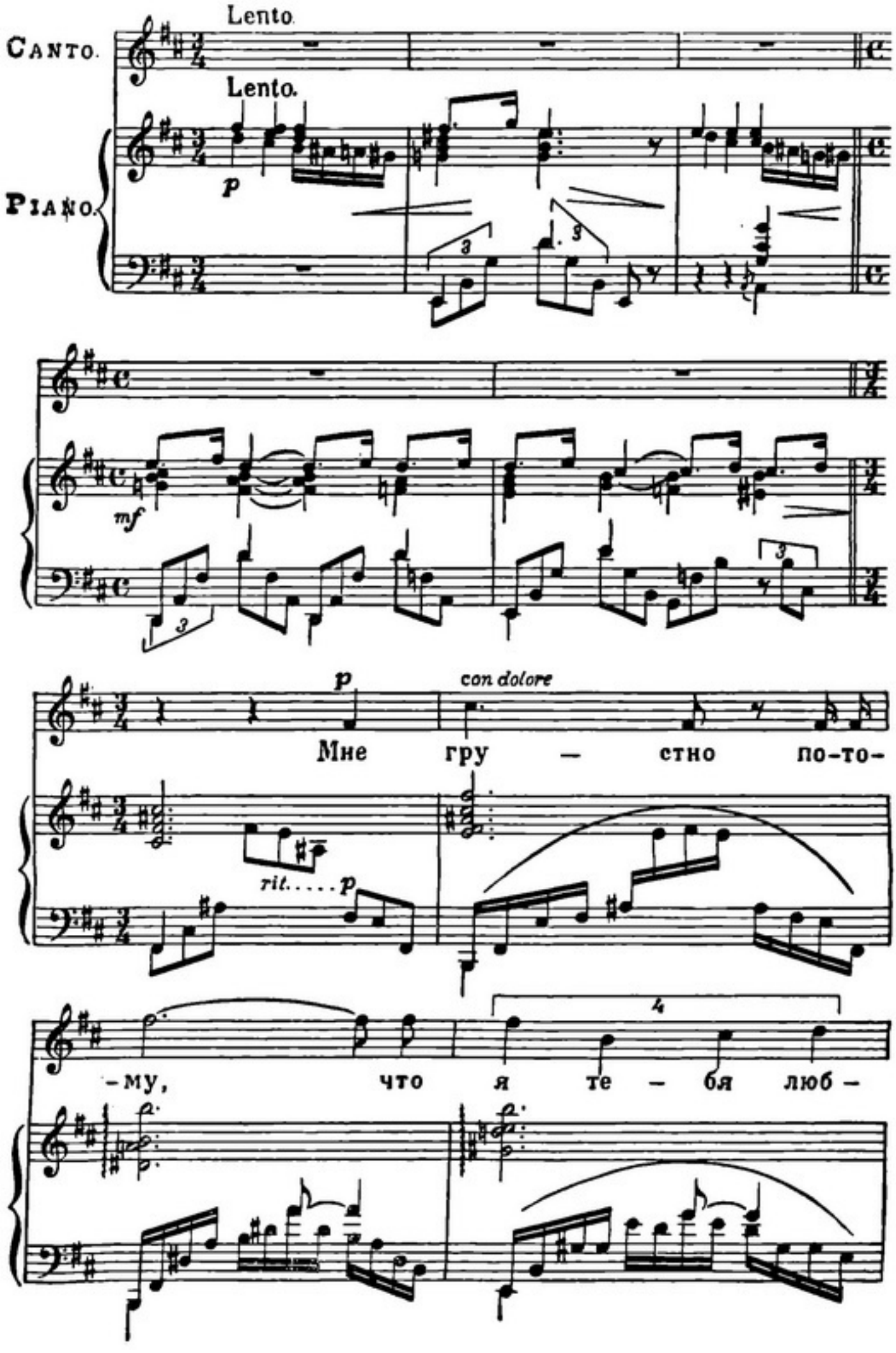
Хочеться висловити побажання, щоб широка громадськість міста теж могла послухати цю програму (концерт 15 листопада відбувався за запрошеннями).

Оркестр українського Радіокомітету грав з великим захопленням і продемонстрував своє творче зростання, яке досить помітно під час кожного виступу цього молодого, життєздатного і міцного колективу.

З. Гаусман

ОТЧЕГО...

Слова М. Ю. Лермонтова. Муз. В. С. Косенка.



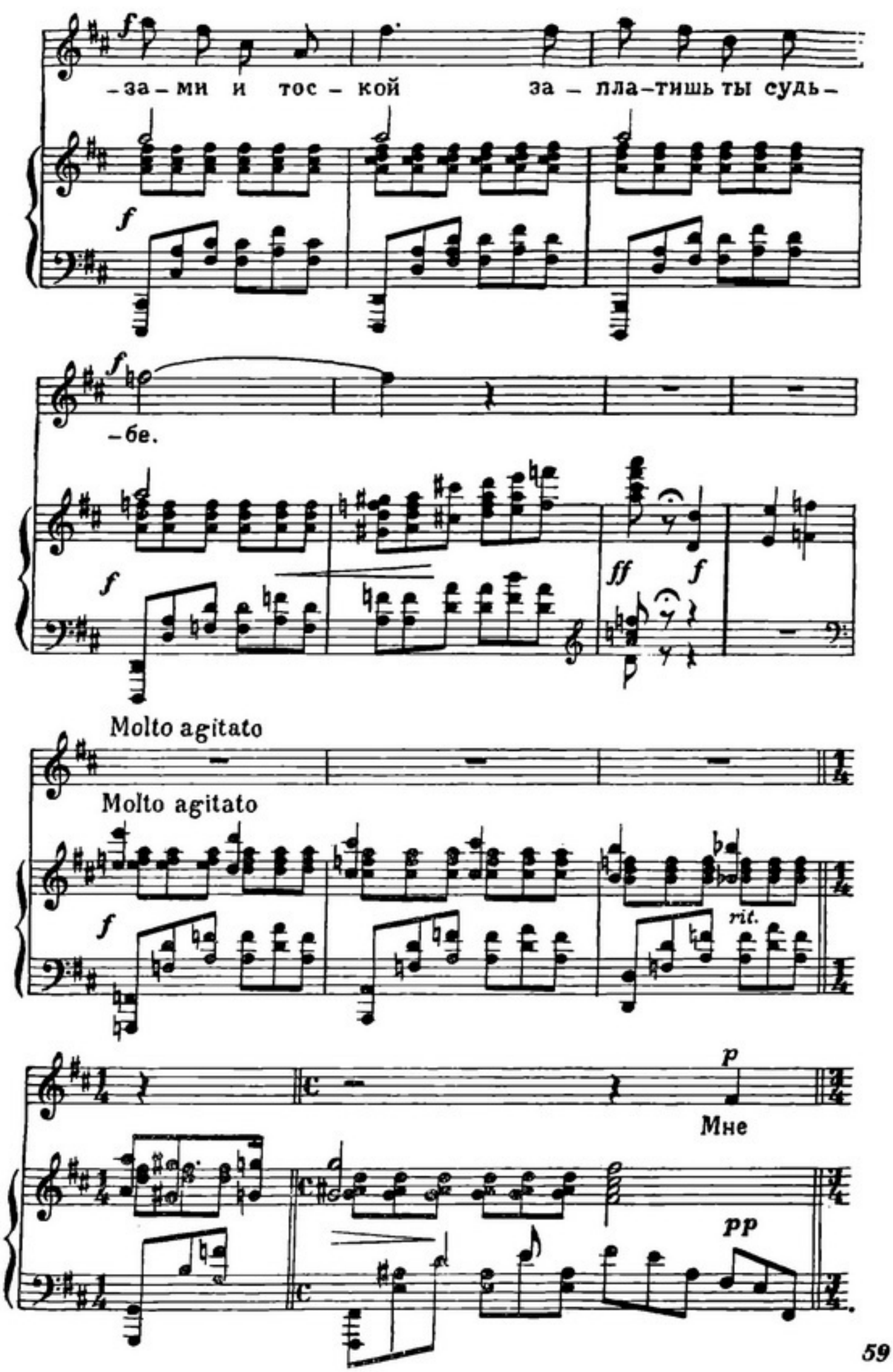
poco più mosso

-лю и зна ю мо-ло-дость цве-

-ту-щу-ю тво - ю не по-ща - дит мол вы ко-

-вар-но-е го - не - нье. За каж-дый свет-лый

день иль слад-ко-е мгно - ве - нье сле-


-за-ми и тос-кой за-пла-тишь ты судь-
-бе.
Molto agitato
Molto agitato
rit.
Мне

Lento.

гру – стно по-то – му, что

Lento.

p

ве се – ло те – бе, что ве се- ло те-

pp

-бе.

Lento

Lento

pp

pp

pp

Ціна 2 крб.

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО
„МИСТЕЦТВО“
Київ, вул. Воровського, 22

Відкрито прийом передплати на 1941 рік на журнал

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

ОРГАН СПІЛКИ РАДЯНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ УРСР

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

висвітлює теоретичні і практичні питання радянського музикознавства, ознайомлює читачів з творчістю композиторів Радянської України, братніх республік і з творчістю народів СРСР.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

містить статті, присвячені класичній спадщині і історії музики.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

має розділи музикальної критики, хроніки (радянської і іноземної), нотографії і бібліографії.

„РАДЯНСЬКА МУЗИКА“

розрахована на композиторів, музикознавців, педагогів, виконавців, студентів музичних учбових закладів, на актив самодіяльного музичного руху і на масового читача, який цікавиться музикою.

Виходить один раз на 2 місяці, 6 раз на рік. Умови передплати: на рік—15 крб., на 6 міс.—7 крб. 50 коп. Ціна окремого номера—2 крб. 50 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ ПРИЙМАЮТЬ

всі міські і районні відділи „Союзпечати“, всі поштові філії і листоноші.